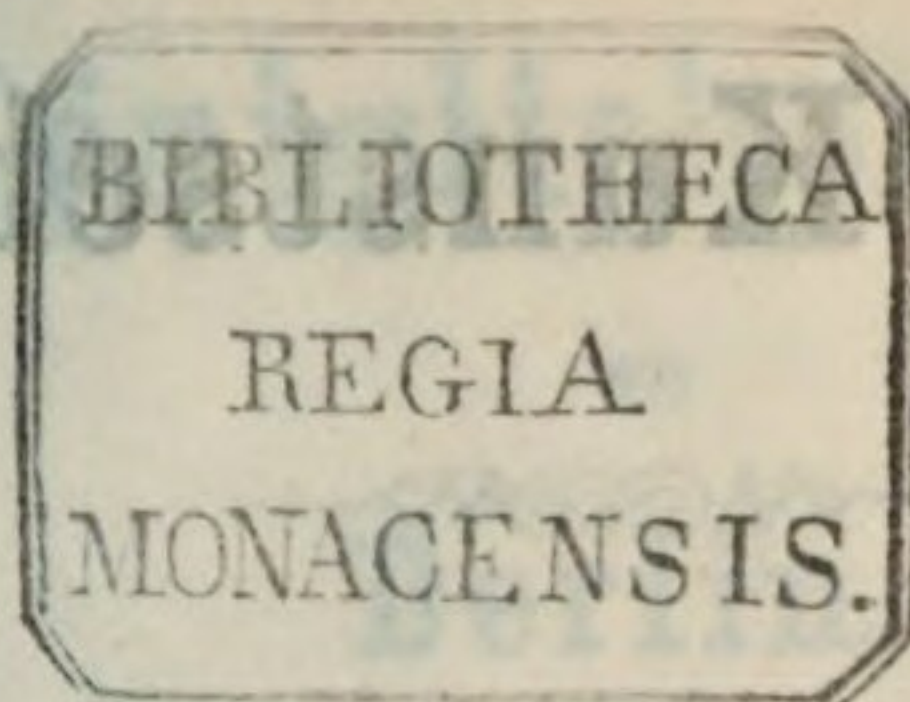




Ein praktisches Handbuch

zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben.

Die königlichen Museen. Die öffentlichen und Privat-Sammlungen und Kunstanstalten; die Ateliers der vorzüglichsten Künstler und Magazine d'Art. Die öffentlichen Denkmäler der Architektur und Sculptur.

Dr. Max Schasler.

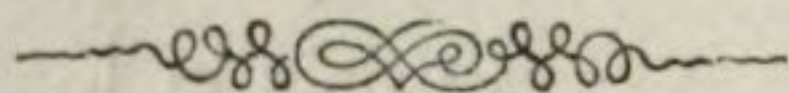
Erste Abtheilung.
Die königlichen Museen.

Berlin.

Verlag des Verlagsbuchhandlung.

1855.

Berlin's Kunstschatze.



Ein praktisches Handbuch
zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben.

Die Königlichen Museen. Die öffentlichen und Privatgalerien,
Sammlungen und Kunstanstalten; die Ateliers der vorzüglichsten
Künstler und Magasins d'Antiques. Die öffentlichen Denkmäler
der Architektur und Skulptur.

Von

Dr. Max Schasler.

Erste Abtheilung.
Die Königlichen Museen.

Berlin.

Verlag der Nicolai'schen Buchhandlung.

1855.

160. 2.

Die Königlichen Museen

von

Berlin.

Ein praktisches Handbuch

zum Besuch der

Galerien, Sammlungen und Kunstschatze

des

Alten und Neuen Museums.

Von

Dr. Max Schasler.

(Berlins Kunstschatze, Abtheilung I.)

Berlin.

Verlag der Nicolai'schen Buchhandlung.

1855.

40 g

Die Königl. Museen

Berlin.

Ein praktisches Handbuch

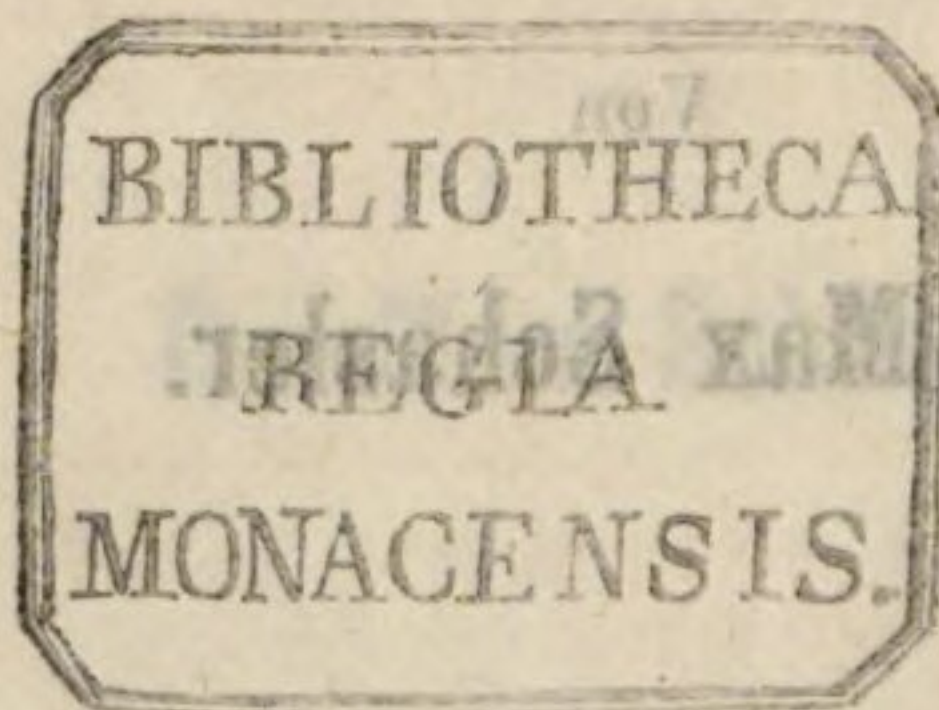
zum Besuch der

Galeries Sammlungen Kunstschätze

Antiken und Naturalien

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Antiken und Naturalien



(Berliner Kunstsammlungen, Abteilung I.)

Berlin

Verlag der Königl. akadem. Buchhandlung

1855

V o r w o r t.

Das vorliegende Werkchen hat sich die Aufgabe gestellt, Alles was Berlin an namhaften Kunstschatzen besitzt (sofern dieselben entweder öffentliche Denkmäler der Architektur und Skulptur oder in grösseren öffentlichen oder Privatgalerien vereinigte und dem fremden oder einheimischen Kunstfreund zugängliche Sammlungen sind) zu verzeichnen und, wo es erforderlich schien, kurz zu beschreiben. Es gehören dahin also vornemlich die Sammlungen der Königlichen Museen — die grossen Gemädegalerien im Königlichen Schlosse, in Bellevue u. s. f. — das Schinkel-Museum — das Museum christlicher Alterthümer — die Raczynski'sche Galerie — die verschiedenen, sehr zahlreichen und zum Theil sehr bedeutenden Privatsammlungen — die wichtigsten Architekturen und öffentlichen Denkmäler u. s. f. An diese soll sich dann ein Nachweis über die bedeutenderen Künstlerateliers, Kunstinstitute und Kunstvereine, sowie über die hauptsächlichsten kunstindustriellen Institute, namentlich der Magazins d'Antiques, der Kunstgiessereien u. s. f., anschliessen.

Ueber einzelne von diesen Sachen, namentlich die Museen, existiren zwar bereits besondere „Führer“ und Beschreibungen. Der Verfasser selbst hat im vorigen Jahr einen solchen „Führer durch das Neue Museum“ veröffentlicht. Allein über den bei weitem grössten Theil der Kunstschatze Berlins sucht der Fremde, welcher unsere Residenz doch hauptsächlich auch zu diesem Zwecke besucht, vergeblich nach Aufklärung und Belehrung. Der Verfasser hat demnach geglaubt, dass ein Werkchen, welches, bei möglichst geringem Umfange und Preise, nur das Nothwendigste über die Kunstschatze Berlins, aber dies Nothwendigste mit Präzision, Gewissenhaftigkeit und Vollständigkeit darbietet, einem wahrhaften, und gewiss von vielen Fremden gefühlten Bedürfnisse abhelfen dürfte. — Mit der Sammlung des ungemein reichhaltigen Stoffs war er schon seit längerer Zeit beschäftigt. Aber die quantitative Bewältigung desselben, mit wie vielen Mühen sie auch verknüpft war, machte ihm doch weniger Sorge als die Feststellung eines Prinzips für dessen Organisation und Gliederung. Ein solches ist in der That bei einem, die Kritik ganz und das Raisonnement fast ganz ausschliessenden Buche nicht nur von höchster Wichtigkeit,

sondern auch von ganz besonderer Schwierigkeit. Denn es kam darauf an, die allein praktische Mitte zu halten zwischen ausführlicher Beschreibung und dürre Katalogisirung. Ob der Verfasser dieses Ziel auch überall erreicht hat, wird allein der Gebrauch des Buches ausweisen können. Wenigstens ist der Verfasser sich bewußt, mit Klarheit danach gestrebt zu haben.

Im Uebrigen hat der Verfasser nur zu bemerken, daß er diejenigen Sammlungen und Kunstgegenstände, über welche entweder Nichts oder Unzureichendes existirt, wie z. B. das Innere des Königlichen Schlosses und dessen bedeutende Gemäldesammlung, die verschiedenen Privatsammlungen u. s. f., vorzugsweise ausführlich behandelt hat; daß er dagegen in anderen Fällen sich kürzer gehalten hat, ohne jedoch der Vollständigkeit Abbruch zu thun. Was in dieser Beziehung insbesondere den Inhalt des ersten vorliegenden Heftes betrifft, welches „die Königlichen Museen“ umfaßt, so ist darin z. B. dem vom Director desselben, Herrn Dr. Schorn so vorzüglich organisirten Kupferstichkabinet, welches in allen sogenannten „Führern durch das Neue Museum“ (den frühern des Verfassers nicht ausgenommen) mit einigen nichts sagenden Worten über die Zahl der Blätter u. s. f. abgethan wird, eine für den Umfang des Buches verhältnißmäßig große Aufmerksamkeit gewidmet worden, weil im Allgemeinen das größere Publikum von dem Wesen der graphischen Kunst, sowohl ihrem Umfange wie ihrer Bedeutung nach, eine im Vergleich zu andern Kunstzweigen nur höchst unklare Vorstellung besitzt. Der Verfasser benutzt hierbei die Gelegenheit, um dem erwähnten hochverdienten Mann für die freundliche Unterstützung, welche derselbe ihm bei seiner Arbeit über das Kupferstichkabinet gewährte, den aufrichtigsten Dank zu sagen.

Das zweite Heft, welches hoffentlich noch innerhalb des Sommers wird erscheinen können, wird die sämtlichen öffentlichen und Privatgalerien und Sammlungen, die verschiedenen Kunstinstitute, Ateliers u. s. f. umfassen. Auch hier fühlt sich der Verfasser gedrungen, den Besitzern der resp. Sammlungen, die namentlich anzuführen ihrer großen Zahl wegen unmöglich ist, für ihr freundliches Entgegenkommen, insbesondere aber auch dem Hofmarschallamt des Königl. Schlosses für die mit so großer Liberalität gewährte Erlaubnis zu längeren Studien in allen inneren mit Kunstschatzen gefüllten Theilen des Schlosses seine warme Erkenntlichkeit zu bezeugen.

Das dritte Heft wird die Beschreibung der bedeutendsten Architekturen und öffentlichen Denkmäler Berlins enthalten.

Berlin, den 18. Juli 1855.

Dr. Max Schasler.

Inhaltsverzeichnis des ersten Heftes.

	Seite
A. Das Alte Museum.	3—78
§ 1. 1. Das Alte Museum als Gebäude.	3—12
§ 2. Die Freskogemälde des Porticus	5
§ 3. Das Innere des Gebäudes	10
§ 4. Die Fresken des oberen Treppenvestibüls	11
§ 5. 2. Die Skulpturengalerie.	13—21
§ 6. a. Rotunde	13
§ 7. b. Götter- und Heroensaal	14
§ 9. c. Kaisersaal	16
§ 10. d. Sarkophagensaal	18
Etruskische Denkmäler	18
§ 11. Römische Denkmäler	19
§ 12. Architektonische Bruchstücke u. s. f.	19
§ 13. e. Mittelalterlicher Saal	20
3. Die Gemäldegalerie.	22—56
§ 14. Einleitende Uebersicht über die Geschichte der christlichen Malerei	22

	Erste Abtheilung: Die italienischen Schulen	24
	Klasse 1: Die italienischen Schulen der Bildungsperiode (15. Jahrhundert)	25
§ 15.	A. Venetianische Schule	25
§ 16.	B. Lombardische Schule	25
§ 17.	C. Toskanische Schule	26
§ 18.	D. Schule von Bologna und der Romagna .	26
§ 19.	E. Umbrische Schule	27
	Klasse 2: Die italienischen Schulen der Blütheperiode (1500—1550)	28
§ 20.	A. Venetianische Schule	28
§ 21.	B. Lombardische Schule	30
§ 22.	C. Toskanische, Römische, Bolognesische u. Ferrarische Schulen	31
§ 23.	Klasse 3: Die italienischen Schulen zur Zeit des beginnenden Verfalls (1550—1590) .	33
§ 24.	A. Venetianische Schule	34
§ 25.	B. Toskanische, Römische, Bolognesische u. Lombardische Schule	35
§ 26.	Klasse 4: Die italienischen Schulen zur Zeit der Nachblüthe und des Verfalls. Die spanische Schule (1590—1770)	35
§ 27.	A. Die italienischen Schulen	35
§ 28.	B. Die spanische Schule	36
§ 29.	C. Fortsetzung der italienischen Schulen .	38
§ 30.	Klasse 5: Die französischen Schulen im 17. und 18. Jahrhundert. Die Akademiker . . .	39
§ 31.	Zweite Abtheilung: Die niederländ. u. deutschen Schulen	41
§ 32.	Klasse 1: Die niederländischen und deutschen Schulen in ihrer ursprünglichen Kunstentwicklung und ersten Blütheepoche (15. und Hälfte des 16. Jahrhunderts) . . .	41
§ 33.	Klasse 2: Die niederländischen und deutschen Schulen der Uebergangsepoche (16. und zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) . .	44

§ 34.	Klasse 3: Die niederländischen Schulen der zweiten Blütheperiode und des zweiten Verfalls (17. und 18. Jahrhunderts) . .	46
	Dritte Abtheilung: <i>Die byzantinische Malerei und Anfangsperiode der italienischen, niederländischen und deutschen Schulen</i>	51
§ 35.	Klasse 1: Die Byzantiner und die Schulen des mittleren Italiens (— 1500)	51
§ 36.	Klasse 2: Die venetianischen und lombardischen Schulen (im 15. Jahrhundert) .	53
§ 37.	Klasse 3: Die niederländischen und deutschen Schulen (im 14. und 15. Jahrh.) . .	54
§ 38.	Teppiche nach den Cartons Raphaels	55
	4. Die antiquarischen Sammlungen. . .	57 — 78
§ 39.	a. Die Sammlung antiker Metallarbeiten	57
	1. Arbeiten in Gold	57
	2. Arbeiten in Silber	58
§ 40.	3. Arbeiten in Bronze	58
	4. Arbeiten in Eisen und Blei	60
§ 41.	b. Sammlung der Terrakotten	60
§ 42.	c. Sammlung von antiken Glasarbeiten, Wandgemälden, Mosaiken, Miscellaneen	61
§ 43.	d. Vasensammlung	62
	Erstes Zimmer: Vasen ältesten Stils und Gefäfsformen	64
	Zweites Zimmer (Saal): Vasen klassischen Stils . .	65
	Drittes Zimmer: Gefäße späteren Stils	67
§ 49.	e. Gemmensammlung	68
§ 50.	<i>Erste Abtheilung: Vertieft geschnittene Steine oder Gemmen im engern Sinne</i>	69
	I. Klasse: Gemmen ägyptischen und orientalischen Stils (bis zum 3. Jahrh. nach Chr.) .	69
	II. Klasse: Griechische und etruskische Gemmen (bis zum 3. Jahrhundert vor Chr.) .	69

	III. Klasse: Griechische und römische Gemmen. Götterdarstellungen (vom 3. Jahrh. v. Chr. bis zum 2. Jahrh. nach Chr.) . . .	70
	IV. Klasse: Griechische und römische Gemmen. Heroen (aus derselben Zeit) . . .	71
	V. Klasse: Griechisch-römische Gemmen. Kaiser- und historische Portraits . . .	71
	VI. Klasse: Griechisch-römische Gemmen. Beschäftigungen und Zustände . . .	71
	VII. Klasse: Geräthe und Schmucksachen . . .	72
	VIII. Klasse: Thierdarstellungen . . .	72
§ 51.	<i>Zweite Abtheilung: Erhaben geschnittene Steine oder Cameen</i> . . .	72
	I. Klasse: Antike Cameen . . .	72
	II. Klasse: Christliche und mittelalterliche Cameen . . .	73
	III. Klasse: Moderne Arbeiten . . .	73
§ 52.	<i>f. Münzsammlung</i> . . .	74
	I. Antike Münzen . . .	74
§ 53.	A. Griechische Münzen . . .	77
§ 54.	B. Römische Münzen . . .	76
§ 55.	II. Mittelalterliche und moderne Münzen . . .	77
§ 56.	B. Das Neue Museum. . . .	81—152
§ 57.	1. Das Neue Museum als Gebäude. . . .	82—85
	Das Treppenhaus . . .	83
§ 59.	Die Vorhalle des unteren Stockwerks . . .	85
	2. Das ägyptische Museum. . . .	86—90
§ 60.	a. Vorhof (Atrium) . . .	86
§ 61.	b. Mittelhalle . . .	88
§ 62.	c. Historischer Saal . . .	88

	Seite
§ 63. d. Gräbersaal	89
e. Mythologischer Saal	90
§ 64. 3. Das Museum nordischer Alterthümer.	91—94
Wandgemälde	91
Alterthümer	93
4. Sammlung der Gipsabgüsse antiker, mittelalterlicher und moderner Skulpturen.	95—121
§ 67. a. Skulpturen des Treppenhauses	95
§ 68. b. Der atheniensische Saal	96
§ 70. c. Zwischengemach	98
§ 71. d. Apollosaal	98
§ 72. e. Kuppelsaal	99
§ 73. f. Niobidensaal	100
§ 75. g. Zwischenhalle	102
§ 76. h. Römischer Saal	102
§ 78. i. Kuppelsaal	104
§ 80. k. Verbindungsgalerie zwischen dem Alten und Neuen Museum	106
§ 81. l. Durchgangshalle zwischen dem römischen und mittelalterlichen Saal	106
§ 82. m. Mittelalterlicher Saal	106
§ 84. n. Moderner Saal	107
§ 85. Die Kaulbach'schen Wandgemälde des Treppen- hauses	108
§ 94. Die Stereochromie	121
§ 95. 5. Das Kupferstichkabinet.	122—151
§ 96. 1. Charakter und Wesen der graphischen Kunst	133
§ 97. 2. Ursprung und Geschichte des Holzschnitts	124
§ 100. Abschnitt I: Geschichte der älteren Holzschneidekunst (1400—1700)	124
§ 102. Abschnitt II: Geschichte der neueren und neuesten Holzschneidekunst (1700 bis jetzt)	128

	Seite
§ 103. 3. Ursprung und Geschichte des Kupferstichs	130
1) Einleitung	130
§ 104. 2) Der deutsche Kupferstich	131
§ 105. 3) Der niederländische Kupferstich	133
§ 106. 4) Der italienische Kupferstich	134
§ 107. 5) Der französische Kupferstich	136
§ 108. 6) Der englische Kupferstich	137
§ 109. 7) Der spanische Kupferstich	137
§ 110. 4. Wanderung durch das Kupferstichkabinet	138
I. <i>Blauer Saal</i>	138
§ 111. A. Deutsche Schule	138
§ 114. B. Niederländische Schule	142
§ 116. C. Italienische Schule	143
§ 119. D. Spanische Schule	145
§ 120. E. Französische Schule	146
§ 122. F. Englische Schule	147
§ 123. G. Russische Schule	147
§ 124. Aquarellen, Oelgemälde, Copien u. s. f. im blauen Saal	147
§ 125. II. <i>Grüner Saal</i>	148
§ 126. III. <i>Brauner Saal</i> . Handzeichnungen	149
A. Deutsche Schule	150
§ 127. B. Italienische Schule	150
§ 128. C. Niederländische Schule	150
§ 129. D. Französische Schule	151
§ 130. Anhang	151
§ 131. 6. Die Kunst kammer.	152
§ 162. 7. Das ethnographische Kabinet	152

1. Das Alte Museum als Gebäude.

A. Das Alte Museum.

Das Alte Museum ist ein Gebäude, welches zur
Ordnung des jetzt in der Vollendung stehenden „Neuen Mu-
seums“, mit welchem es durch eine über die Straße verlaufende
Galerie verbunden ist, enthält:

1. (im Hauptgeschoß) die Sammlung der antiken Skulpturen.
2. (im oberen Geschoß) die Bildergalerie.
3. (im unteren Geschoß) die Mineral- und Mineralien-Sammlung, so-
wie die Sammlung der antiken Terrakotten, Thongefäße,
Metallarbeiten u. s. w.

Es bildet die eine Seite des Lustgartens und liegt dem König-
lichen Schloß gegenüber, von dessen Terrasse aus das alte und
das neue Museum zu betrachten ist. Das Gebäude ist ein Werk des
berühmten Hof-Bauarchitekten Carl Gotthard Langhans, der
im Jahre 1771 gegründet und im Jahre 1781 durch
den genialen Schinkel, einen der bedeutendsten Architekten seiner
Zeit, vollendet. Seine Front, welche eine Länge von 276 Fuß
bietet, zeigt eine prächtige Fassade von archaischen Pro-
portionen, bestehend aus sechs hohen Säulen, welche eine verdeckte Log-
gia bilden, auf deren Rückwand die nach dem Schinkel'schen Ent-
wurf unter Leitung des Directors Peter von Sötern gemal-
ten Freskengemälde (s. u.) die Werke des Vasenmalers auf sich
ziehen. Man steigt an dieser Fassade auf einer im großen Maß-
stabe angelegten Freitreppe empor, welche nur ein Drittel der
gesamten Länge des Gebäudes einnimmt und von zwei mächtigen

	Seite
§ 120. I. Das ethnographische Kabinett	129
§ 121. II. Das ethnographische Kabinett	130
§ 122. III. Das ethnographische Kabinett	131
§ 123. IV. Das ethnographische Kabinett	132
§ 124. V. Das ethnographische Kabinett	133
§ 125. VI. Das ethnographische Kabinett	134
§ 126. VII. Das ethnographische Kabinett	135
§ 127. VIII. Das ethnographische Kabinett	136
§ 128. IX. Das ethnographische Kabinett	137
§ 129. X. Das ethnographische Kabinett	137
§ 130. XI. Das ethnographische Kabinett	137
§ 131. XII. Das ethnographische Kabinett	138
§ 132. XIII. Das ethnographische Kabinett	138
§ 133. XIV. Das ethnographische Kabinett	139
§ 134. XV. Das ethnographische Kabinett	140
§ 135. XVI. Das ethnographische Kabinett	141
§ 136. XVII. Das ethnographische Kabinett	142
§ 137. XVIII. Das ethnographische Kabinett	143
§ 138. XIX. Das ethnographische Kabinett	144
§ 139. XX. Das ethnographische Kabinett	145
§ 140. XXI. Das ethnographische Kabinett	146
§ 141. XXII. Das ethnographische Kabinett	147
§ 142. XXIII. Das ethnographische Kabinett	148
§ 143. XXIV. Das ethnographische Kabinett	149
§ 144. XXV. Das ethnographische Kabinett	150
§ 145. XXVI. Das ethnographische Kabinett	151
§ 146. XXVII. Das ethnographische Kabinett	152
§ 147. XXVIII. Das ethnographische Kabinett	153
§ 148. XXIX. Das ethnographische Kabinett	154
§ 149. XXX. Das ethnographische Kabinett	155
§ 150. Anhang	156
§ 151. 6. Das ethnographische Kabinett	157
§ 152. 7. Das ethnographische Kabinett	158

1. Das Alte Museum als Gebäude.

§ 1.

Das sogenannte „Alte Museum“ (früher „Neue Museum“ vor Gründung des jetzt in der Vollendung begriffenen „Neuen Museums“, mit welchem es durch eine über die StraÙe fortgehende Galerie verbunden ist) enthält:

1. (im Hauptgeschofs) Die **Sammlung der antiken Skulpturen.**
2. (im oberen Geschofs) Die **Bildergalerie.**
3. (im unteren Geschofs) Die **Gemmen- und Münzsammlung**, sowie die **Sammlung der antiken Terrakotten, ThongefäÙe, Metallarbeiten** u. s. w.

Es bildet die eine Seite des Lustgartens und liegt dem Könighchen Schlosse gegenüber, von dessen Terrasse aus das edle und im reinsten Stil hellenischer Architectur aufgeführte Gebäude den schönsten Eindruck macht. Es wurde durch Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1824 gegründet und im Laufe von fünf Jahren durch den genialen *Schinkel*, einen der bedeutendsten Architecten seiner Zeit, vollendet. Seine Front, welche eine Länge von 276 Fuß 3 Zoll mißt, zeigt eine prachtvolle Façade von achtzehn freistehenden colossalen jonischen Säulen, welche eine verdeckte Galerie bilden, auf deren Rückwand die nach den *Schinkel'schen* Entwürfen unter Leitung des Directors *Peter von Cornelius* gemalten Freskogemälde (s. u.) die Blicke des Beschauers auf sich ziehen. Man steigt zu dieser Galerie auf einer im großen Maafsstabe ausgeführten Freitreppe empor, welche fast ein Drittheil der ganzen Länge des Unterbaues einnimmt und von zwei mächtigen

Treppenwangen begrenzt wird. Auf der einen steht die colossale Bronzegruppe von *Kifs* „Kampf einer Amazone mit einem Tiger“. Die Rückwand der Galerie wird durch den Eingang zum Treppenhause unterbrochen, welcher durch eine prachtvolle Bronce-thür verschlossen werden soll. Die Treppen des Treppenhauses steigen in symmetrischer Seitenwendung zum obern Geschoss empor, welches die Bildergalerie enthält. Ehe wir jedoch ins Innere eintreten, werfen wir noch einen Blick auf die äußere Form des Gebäudes. Ueber den Säulenkapitälern der Längenfront zieht sich ein breiter Fries mit der in goldnen Buchstaben glänzenden Inschrift (von Hirt entworfen) hin:

**FRIDERICVS GVILELMVS III. STUDIO ANTIQVITATIS
OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM
CONSTITVIT MDCCCXXVIII.**

(„Friedrich Wilhelm III. errichtete das Museum für das Studium alterthümlicher Gegenstände jeder Gattung und der freien Künste. 1828.“)

und das Kranzgesims trägt über jeder Säule auf einer kleinen Attika den Adler, während auf den vier Ecken des Gebäudes candelaberhaltende Genien angebracht sind. Aus dem Viereck, welches das Hauptgebäude mit seinen drei Etagen bildet, erhebt sich ein kleinerer Mittelbau, welcher die Glaskuppel der Rotunde im Museum einschließt und mit den von Tiek nach den berühmten „Rossebändigern“ auf dem Monte Cavallo in Rom modellirten Dioskuren Castor und Pollux geziert ist. Die Größenverhältnisse des Museums sind folgende:

Länge der Hauptfaçade (wie erwähnt) 276 Fufs 3 Zoll

Breite des ganzen Gebäudes 170 Fufs 4 Zoll.

Hiermit die Dimension zweier inneren Höfe von 57 Fufs Länge und $52\frac{1}{2}$ Fufs Breite eingerechnet, nimmt das Museum einen Flächenraum von ca. 47000 □Fufs ein.

Die Höhe des Unterbaues beträgt 12 Fufs 3 Zoll, die des Mittelgeschosses 20 Fufs 7 Zoll, die des oberen Geschosses 28 Fufs $3\frac{1}{2}$ Zoll, die Höhe vom Straßenpflaster bis zur Oberkante des Hauptgesimses 61 Fufs $4\frac{1}{2}$ Zoll, die Höhe des ganzen Museums (den Kuppelbau miteingerechnet) 83 Fufs $4\frac{1}{2}$ Zoll. Die Säulen der Haupt-

façade sind etwa 40 Fufs hoch und $4\frac{1}{2}$ Fufs dick. Die übrigen Dimensionen, namentlich die der innern Lokalitäten, werden bei den einzelnen Piecen angegeben werden.

Die Freskogemälde des Porticus

§ 2.

sind nach den von Schinkel entworfenen und jetzt in dem „Schinkel-Museum“ aufbewahrten Aquarellzeichnungen unter Leitung des Directors Peter von Cornelius von mehreren Künstlern ausgeführt. Die Technik der Freskomalerei, einer altitaliänischen Erfindung, welche mit grossen Schwierigkeiten verknüpft ist, besteht im Wesentlichen darin, dass die Farben auf den frischen Kalk aufgetragen werden, welcher daher je nach Form und Grösse der einzelnen zu malenden Theile des Bildes mosaikartig nach und nach auf die Wand gebracht wird *). — Im gegenwärtigen Falle bot die Malerei dieser colossalen Wandflächen noch besondere Schwierigkeiten dar, insofern die ausführenden Künstler unmittelbar nach den Schinkel'schen Aquarellen nicht arbeiten konnten, sondern gezwungen waren, danach sehr detaillirte Cartons in der Grösse der auszuführenden Bilder selbst zu zeichnen.

Sie bedeuten in ihrer Gesamtcomposition eine Art illustrirter Vorrede oder Einleitung für das Studium der im Museum aufgestellten Kunstdenkmäler, und zwar, der auf ausschliesslich classischem Boden ruhenden Richtung Schinkels gemäfs, nach antiken Motiven. Ganz allgemein gefasst liegt der Composition der Fresken der Gedanke zu Grunde, die Kunstthätigkeit als die Blüthe der Culturentwicklung überhaupt zu begreifen, und so werden uns die verschiedenen Phasen einerseits der allgemeinen cosmologischen, andererseits der anthropologischen Entwicklung in lebendigen Gestalten vor Augen geführt. Die cosmologischen Fresken nehmen die linke Seite der Porticuswand, die anthropologischen die rechte ein; dort: die Entstehung und Gliederung der Weltkräfte vom Chaos bis zum hellen Tageslichte, hier: die Entstehung und Gliederung der menschlichen Cultur und

*) Vergl. hiermit die Manier der „Stereochromie“ § 94.

Gesittung. Anfang und Schluss der ganzen Doppelreihe der Darstellungen bilden die beiden quadratischen Seitenbilder der schmalen Querwände der Galerie. Wir beginnen am Ende des Porticus mit der kurzen:

1. **Querwand links** (ausgeführt von C. Stürmer).
Urweltliche Kräfte in der Gestaltung begriffen. Um den Uranus, den hellenischen Urgott, drehen sich im nächtlichen Tanz die Gestirne, begrenzt durch den ewigen Thierkreis als regenbogenfarbiges Band dargestellt. Die Bewegung aus der chaotischen Ruhe um den ewig ruhenden Mittelpunkt, dargestellt als Tanz der Gestirne, deutet auf die schaffende Liebe als Uranfang des Weltalls.

2. **Lange Seitenwand links** (ausgeführt von C. Hermann, C. Eggers, C. Pfannenschmidt, H. Schultz, F. Shadow u. A.). Die Bewegung hebt die Ruhe auf, sie ist also zunächst ein Prinzip der Zerstörung: Saturn stürzt den Uranus vom Thron und verschlingt seine eigenen Kinder. Aber das bloß Negative giebt nur den Anstoß zur Bewegung. Erfüllt wird sie erst durch schaffende, positive Kräfte. Als Jupiter das Licht erschafft, weicht Saturn, das bewegte nächtliche Chaos oder die reine Zerstörung, auf seinem von zwei Ungeheuern gezogenen Wagen in die Finsterniß zurück, während zwei Titanen sich vergeblich gegen die hereindringende Lichtwelt sträuben. Jetzt beginnt Jupiter das belebende Licht zu bereiten und die junge Welt zu schaffen. Die Dioskuren sind die ersten Lichtspender des Tages, Selene, die jungfräuliche Lichtspenderin der Nacht, zieht auf ihrem mit zwei Kühen, Sinnbildern der Fruchtbarkeit, bespannten Wagen über der alten Nacht herauf, welche als eine colossale Frauengestalt dargestellt ist, die sich unter der von Genien gehaltenen Decke der Finsterniß kauert. Um sie her ruhen ihre Kinder: die Kunst im Keime, eine auf die Lyra gestützte weibliche Gestalt, die Liebe, durch in Schlaf versunkene Liebespaare dargestellt, die Träume, welche zum Erwachen gerufen werden durch den nahenden Morgen, ebenso die schlafende Mutterliebe, von der Arbeit und der Erndte geweckt. Der Krieg wird von einem weiblichen Genius verhüllt, damit er nicht zu früh erwache und die junge Welt durch Speergeklirr und Schlachtgeschrei störe. Heiter dagegen schwebt

der Friede, begleitet von zwei jungfräulichen Musen, einher. Der Genius der Fruchtbarkeit giefst Regen auf die empfänglich werdende Erde herab, damit das Leben erwache. In der That entwickelt sich Geist und Wissen: ein Genius misst mit dem Lothmaafs die Tiefe. Aber die Geister der Nacht haben sich noch nicht beruhigt, neidisch auf die erwachende Lichtwelt stürmen sie heran, um Unheil und Verwirrung zu säen. Aber wenn auch einer der himmlischen Genien, welcher die Erde mit Thau befeuchtet, sein Gefäß vor Schreck über die Unholde fallen läßt, so fahren die andern ruhig fort, Saamen und Blüthenstaub hinabzuschütten auf den gelockerten Erdboden. — Jetzt verkündet auch der Hahn den neuanbrechenden Tag, aber zugleich mit ihm erwacht auch die Sorge, ein Gärtnerpaar deutet auf die Bestellung des Bodens, während die sorgende Mutter ihr Kind vor den Nachtgeschöpfen schützt; oben aber begrüßen die himmlischen Genien, halb in Morgenwolken verhüllt, mit einem Harfenchor den Aufgang des leuchtenden Tagesgestirns. Venus, der Morgenstern, zieht der Sonne voraus, eine leuchtende Gestalt, hinter ihr Eros, der sehnenspannende Knabe, welchen sie auf seine Bestimmung für die Erde hinweis't. Die Hoffnung und die Zuversicht, zwei weibliche Gestalten, blicken zu ihrer Schwester, der Liebe, empor, während zwei andere Gestalten ihre Arme in Sehnsucht nach dem glänzenden Sonnengotte ausstrecken, der mit seinem brausenden Viergespann herrlich und stolz den Fluthen des Meeres entsteigt, die Welt zu durchleuchten. Unter ihm die heiligen Schwäne, von Kindergenien geleitet, vor ihm die das Leben verschönernden und erheiternden Huldgöttinnen. —

So ist das Ziel erreicht: die Welt ist aus der chaotischen Bewegunglosigkeit und in sich versunkenen Nacht zur organischen Bewegung und lichtvollen Gliederung erwacht. Der Makrokosmos des Lebens ist erschaffen. Es beginnt nun die Entwicklung des Mikrokosmos, d. h. der speziell menschlichen Cultur innerhalb der Universalschöpfung.

3. Lange Seitenwand rechts (ausgeführt von Eggers, Stürmer, Schultz, Schadow, ferner R. Elster und G. Eich). Die verschiedenen Phasen der menschlichen Culturentwicklung er-

scheinen hier in symbolischer Weise parallelisirt mit den vier Tages- und Jahreszeiten, nemlich: Morgen, Frühling, Kindheit — Mittag, Sommer, Jugend — Abend, Herbst, Mannesalter — Nacht, Winter, Greisenalter.

Der Frühling des Lebens beginnt mit einer auf den Kreislauf aller Entwicklung hindeutenden Gestalt der dunkeln Sage, welche gleichsam das nächtliche Chaos der Geschichte repräsentirt: die Sibylle zeichnet auf Palmblätter prophetisch die Zukunft auf, die sich hinter ihrem Rücken — denn sie sieht nicht die neue Welt, sondern ist mit ihrem Blick stets in die dunkle Vergangenheit gewendet — gruppirt: Hirtenvölker, bei ihren Heerden ruhend, Jäger, die von den Bergen herabsteigen. Schon bespannt die Muse und Psyche in der Hütte des Dichters seine Lyra mit Saiten. Der Wettkampf, an dem sich das Volk betheiligt, beginnt, während Victoria die Hand des Siegers lenkt. Der jugendliche Dichtergenius begeistert seine Lippen zum Gesange, während ihm liebende Jünglinge Erfrischung bereiten. Daneben der erste Versuch darstellender Kunst: ein Jüngling zeichnet auf eine Felswand das Profil seiner Geliebten, deren Haupt von einer Freundin gehalten wird.

Der Sommer des Lebens zeigt uns die Freuden und Genüsse des jugendlichen Geschlechts. Ein junger Krieger wird von einer Nymphe erfrischt, um ihn zu schönen Thaten zu begeistern. Ein Hirt ruht bei seiner Heerde, während ein flötespielender Knabe die Lyra der Sängerin begleitet. Muthwilliges Spiel mit der Phantasie: ein junges Mädchen begießt die wasserschöpfende Nymphe. Die Mitte der ganzen Wand und zugleich den Mittelpunkt der Composition nimmt die unversieglige Quelle der Phantasie, die Hippokrene, ein, welche unter dem Hufschlag des Flügelrosses, Pegasus, entspringt und unter dem Gekose der Nymphen in den Born strömt, aus welchem der Mensch seine Begeisterung schöpft. Hinter dem Schleier der Hippokrene schauen die Schicksalsgöttinnen hervor, welche den Faden des menschlichen Lebens spinnen und abschneiden; sie sind von heiteren Gestalten umringt, den Einfluß der Milde auf das unerbittliche Fatum darstellend. Selige Geschöpfe schwimmen im Element des Schönen. Waldesmusik der Ferne: ein Hirt, von seiner Familie umgeben, bläs't die

Syrinx. Begeisterte, die sich am Flügelrosse erfreuen. Ein junger Dichter schöpft aus dem Brunnen, in den die Nymphen den quillenden Lebensbach gießen, dem sich auch erstaunt ein Gesetzgeber naht, sowie Werkleute: andeutend, daß die Poesie, oder allgemein die künstlerische Begeisterung nicht nur die Kunst selbst, sondern auch Wissenschaft und Gewerbtätigkeit beseelen und beleben muß.

Der Herbst des Lebens beginnt mit der Weinerndte. Vor der sich an den Tempel lehnen Weinlaube pflücken, unter Leitung der Alten, Jünglinge die Trauben. Aber schon sinkt der Abend und mit ihm seine Wärme: eine Mutter erwärmt ihr Kind an der Flamme des heimathlichen Heerdes. Daran stößt die Werkstatt des Künstlers, der von Schülern umgeben ist, welche den Steinblock bearbeiten und mit dem Loth messen. Aber die Kunst muß Hand in Hand mit der Natur, ihrer großen Führerin und Mutter, gehen: der Akanthus schlingt sich um das Säulenkapitäl. Während so zu Hause geschaffen wird, kehren die Krieger siegreich aus dem Kampfe zurück.

Der Winter des Lebens zeigt uns das Fest der Kelter. Der Genuß tritt in sein Recht an die Stelle des mühevollen Arbeitens. Nur die jugendliche Begeisterung ist dem Alter geblieben, das beim Schein des Abends sich am Tanze der Musen erfreut. Aber Psyche schaut mit der noch brennenden Lampe aus der Wohnung des Weisen vergeblich nach ihrem Lieblinge. Die Liebe ist dem Alter entflohen, und der Weise blickt von hoher Felsenspitze nach dem Nachthimmel hinauf, die Gestirne ergründend, während am Meeresufer ein Greis das ihm in Gestalt einer Nymphe entgentretende Element anstaunt. Der kühne Schiffer (Schinkels Portrait) treibt, begleitet vom Gruß der Musen, ins mondglänzende Meer hinaus, während drüben am Ufer sich ein Grabhügel erhebt, zu dem die klagenden Verwandten des Erdenpilgers wallfahrten. Hiermit treten wir schon in das Bild der

4. **Querwand rechts** (ausgeführt von Herm. Schultz) ein. Oben ist die Mutter mit dem jüngsten Kinde, neben ihr der älteste Knabe. Das Grab wird von einem Knaben mit Blumen bestreut, neben ihm ein Jüngling mit der Palme, während sechs Jung-

frauen am Boden hingestreckt um den Verstorbenen klagen. Aber schon schweben voller Jubel die Genien der schöneren Zukunft empor, den neuen herrlichen Morgen verkündend, welcher mit der Sonne hinter Gewölk emporzusteigen beginnt.

Am Eingange zum Treppenvestibül bemerkt man die Marmorstatue des Erbauers des Museums, Schinkel, modellirt von Tiek, ausgeführt von demselben und nach dessen Tode von seinem Schüler Wittig. Schinkel, einer der ausgezeichnetsten Architecten der Neuzeit und einer der vielseitigst gebildeten Künstler, wurde 1781 zu Neu-Ruppin geboren und starb 1841 zu Berlin. Die Residenz ist voll von seinen Werken, welche durchgängig das Gepräge eines edeln, auf das Studium des antiken Baustils gegründeten Charakters tragen.*) — Als Pendant auf der andern Seite des Eingangs zum Treppenvestibül soll die Statue Winkelmanns ihren Platz finden.

Das Innere des Gebäudes.

§ 3.

Aus dem Porticus führt unter der Doppeltreppe der Eingang in die Rotunde, welche den Mittelpunkt des ganzen Gebäudes bildet. Ihr Durchmesser beträgt 67 Fufs, ihre Höhe bis zum Gesims der Kuppel 41 Fufs, und bis zu der 23 Fufs breiten mit Glas bedeckten Lichtöffnung 72 Fufs 8 Zoll. Sie bildet zwei Stockwerke, indem das obere, mit der Gemäldegalerie in gleicher Ebene liegende eine 9 Fufs breite Galerie darstellt, welche durch zwanzig freistehende Säulen von reicher corinthischer Ordnung getragen wird. Im unteren Stockwerk, welches zur Skulpturengalerie gehört, stehen an den Säulen auf Postamenten im Kreise herumlaufend antike Bildsäulen. Diese Rotunde macht durch ihre schöne Einfachheit im Gesamtstil und durch die Großartigkeit der Dimensionen einen überraschend schönen, wahrhaft künstlerischen Eindruck. Man tritt aus ihr in den 204 Fufs langen und 30 Fufs breiten Hauptsaal, welcher fast die ganze Hinterfront des Gebäudes

*) Näheres über ihn § 182 ff. „Beschreibung des Schinkelmuseums.“

einnimmt und dessen schön geschmückte Balkendecke mit ihren Architraven auf zehn Säulenpaaren und mit diesen an den Wänden correspondirenden Pilastern ruht. Die Säulen bestehen aus einem granitähnlichen Stuck und gehören der einfachen jonischen Ordnung an. Gegenüber der Eingangsthür dieses Saales erhebt sich eine Doppeltreppe, welche zur Verbindungshalle mit dem Neuen Museum und zugleich zur Gemädegallerie im oberen Stockwerk führt. Zu beiden Enden des Hauptsals schliessen sich die auf den Seitenfronten des Gebäudes liegenden Nebensäle, von 123 Fufs Länge und 29 Fufs Breite, deren Decken auf je sechs Paar Säulen ruhen, an, und zuletzt, an diese anstossend, tritt man noch in je einen kleinern Saal von 37 Fufs Länge, welcher vom Hofe sein Licht empfängt, und mit je zwei Säulenpaaren geziert ist. Die andern Säle und Gemächer, welche noch hiermit in Zusammenhang stehen, sind zu praktischen Zwecken der Verwaltung bestimmt und dem Publikum nicht geöffnet.

Auf der vorhin erwähnten Doppeltreppe des Vestibüls steigt man zum zweiten Stockwerk empor. Hier betrachten wir noch

Die Fresken des obern Treppenvestibüls.

§ 4.

Sie sind ebenfalls nach Schinkel'schen Skizzen entstanden und von verschiedenen Künstlern ausgeführt. Sie stellen den Cultur-Menschen im Kampf einerseits gegen die Rohheit des barbarischen Menschen, andererseits gegen die Wuth der Naturelemente dar.

1. **Linke Wand** (ausgeführt von Herm. Schultz). Wilde Horden brechen in die Hütten einer Hirtenfamilie ein. Mit rohen Baumstämmen bewaffnet, auf geraubten Pferden sitzend, stürmen sie gegen eine Gruppe von Jünglingen an, die sich ihnen entgegen geworfen haben, um die hilflosen Frauen und Kinder gegen die barbarische Mißhandlung zu schützen. Die brennende Hütte, das Blöken und Brüllen der fliehenden Schaaf und Rinder rufen den schon nahenden Beistand herbei.

2. **Rechte Wand** (ausgeführt von G. Eich und R. Elster).

Noth einer Ueberschwemmung. Dunkle Wolken, aus denen Blitze hervorbrechen, haben eine Ebene überfluthet, Anbau und die Wohnungen der Menschen zerstört. An Bäumen und Felsen klettern Einige zur augenblicklichen Rettung empor, während Andere auf Flößen und Kähnen Frauen, Kinder und das hülflose Alter zu den rettenden Höhen führen, auf denen einzelne Gruppen in unmächtiger Verzweiflung die vernichtende Gewalt der Elemente über sich hereinbrechen sehen.

Die beiden Seiten- und Rückwände des obern Treppenvestibüls werden ebenfalls mit Bildern geschmückt werden, wie sie in dem ursprünglichen Plane Schinkels vorgesehen waren. Wann dies geschehen wird und in welcher Weise, ist noch nicht bestimmt.

Die Technik, in welcher diese Bilder ausgeführt sind, ist, abweichend von derjenigen im Porticus, die sogenannte „Stereochromie“ oder Wasserglasmalerei, worüber Mehreres § 94.

§ 5.

Die Lokalitäten des oberen Stockwerks sind dem unteren gleich, nur dafs die grofsen Säle durch leichte Querwände, welche nicht bis zur Decke emporsteigen, in eine Menge kleinere Cabinette eingetheilt sind, wodurch für die Aufhängung der Gemälde ein gröfserer Raum und besseres Licht gewonnen wird. Das untere Stockwerk endlich, welches als Souterrain durchweg gewölbt ist, enthält aufser den anfangs bezeichneten Sammlungen die Räumlichkeiten für die Verwaltung des Museums. — Wir treten zuerst unter der Doppeltreppe ein in die Skulpturengalerie.

2. Die Skulpturengalerie.

(Geöffnet: alltäglich von 10 bis 3 Uhr, im Sommer bis 4 Uhr.)

Die sehr reiche Sammlung datirt in ihren Anfängen von Friedrich dem Großen her, welcher theils durch Bianconi in Rom Ankäufe machen liefs, theils die Sammlungen des Cardinals von Polignac (durch Ankauf) und die der Markgräfin von Baireuth (durch Erbschaft) erwarb. Später wurde die Galerie durch die Ankäufe Friedrich Wilhelms II., namentlich aber durch die des Hochseligen Königs Friedrich Wilhelm III. sowie des jetzt regierenden Königs Majestät vervollständigt.

a. Rotunde.*)

§ 6.

1. Victoria (vergl. 18). — 2. Jupiter. — 3. Fortuna.
4. Minerva, einen Knaben auf der erhobenen Aegis tragend.
- 5. Ceres. — 6. Apollo Musagetes. — 7. Polyhymnia.
8. Venus und Amor.
9. Faun (Wiederholung des Werkes von Praxiteles).
10. Faun (Wiederholung des vorigen).
11. Apollo Kitharoedos. — 12. Vertumnus. — 13. Diana als Jägerin. — 14. Juno. — 15. Merkur. — 16. Hygiäa. — 17. Aeskulap. — 18. Victoria (Wiederholung von No. 1).

*) Die bemerkenswerthesten Gegenstände sind hier wie fernerhin durch besonderen Druck hervorgehoben.

b. Götter- und Heroensaal.

§ 7.

Man begeben sich rechts in die Fensterecke des Saals, von wo die folgenden Nummern zählen.

19. Amorin, Fruchtgehänge tragend; Theil eines Frieses vom Forum trajanum.

25. Bacchus, von zwei Faunen unterstützt, Bruchstück. —

27. Junobüste. — 29. Dianabüste.

32. Apollo, als Bacchus ergänzt. — 33. Meleager. — 34. Venus.

35. Homerbüste.

38. Tochter der Niobe (von vollendeter Arbeit), Büste, Bruchstück einer Bildsäule. — 39. Venuskopf. — 40. Minervenkopf. —

48. Kleine Jupiterbüste. — 51. Antinousbüste. — 52. Dianabüste in altgriechischem Stil. — 57. Serapisbüste.

58. Alexander der Grosse, als Herme. — 59. Themistoklesherme. — 60. Xenophonherme. — 61. Anbetendes Mädchen. —

63. Jupiterbüste. — 64. Aeskulapbüste. — 65. Venus.

69. Der Dreifufsraub von Apollo und Herkules. Stück eines Brunnenreliefs im altgriechischen Stil. — 70. Herkulesbüste. — 71. Plutobüste. — 72. Amorin, Bruchstück eines grossen Frieses.

74. Junges Mädchen knöchelnd.

75. Psyche, knieend, um sich die Sandalen abzubinden. —

76. Aeskulap. — 77. Serapis. — 78. Colossaler Junokopf. —

79. Urania. — 80. Euterpe. — 81. Diomedes. — 82. Apollo. —

83. Hekate. — 98. Demosthenesherme.

103. Apollo. — 105. Büste des Herodotus. — 107. Muse, als Flora ergänzt. — 108. Büste des Herkules.

111. Statue der Muse Polyhymnia, eins der schönsten Werke der Sammlung. — 112. Apollo Musagetes. — 113. Bacchusherme. — 117. Saturnushermes. — 119. Apollokopf. — 121. Victoria.

121a. Victoria aus Bronze mit ursprünglicher Vergoldung. — 122. Apollo.

124. Minerva, colossale Büste (Wiederholung des Kopfes der Minerva von Velletri). — 125. Dianabüste.

126. Dianastatue.

127. Merkur. — 128. Nymphe der Diana. — 129. Büste eines Fauns.

130. Amor und Psyche. — 131. Badegefäß von orientalischem Granit, in den Bädern des Diocletian gefunden. — 132. Faunbüste. — 133. Sokratesherme. — 134. Diana. — 135. Minerva.

136. Büste der Minerva (Wiederholung des Kopfes der Minerva medica). — 137. Venusbüste.

138. Bacchus als Kind. — 139. Apollo Musagetes, sitzend, als Ceres ergänzt.

140. Anbetender Knabe, aus Bronze, in der Tiber gefunden; vom Papst Clemens XI. an den Prinzen Eugen von Savoyen zum Geschenk gemacht. — 141. Danaide, in den Bädern der Agrippa zu Rom gefunden. — 142. Colossaler Jupiterkopf.

§ 8.

143. Colossale Jupiterherme. — 144. Thetis. — 145. Muse. — 146. Jugendlicher Torso.

150. Hermaphrodit und Faun, scherzend.

151. Venus. — 155. Großes Gefäß aus ägyptischem Granit. — 158. Bacchus.

159. Bogenspannender Amor, Wiederholung des Werkes von Lysippus.

160. Hermaphrodit, eine schön gearbeitete Figur. — 161. Priapusherme. — 163. Doppelherme des Castor und Pollux.

164. Satyr. — 165. Jugendlicher Faun. — 166. Bacchusbüste. — 167. Colossale Büste des indischen Bacchus. — 169. Vertumnus. — 173. Bacchus.

174. Venus. — 176. Tänzerin (Hierodule) als Siegerin im Wettlauf ergänzt. — 177. 178. Bacchushermen. — 179. Büste des Silen.

180. Jüngling mit dem Trinkhorn und einem Krüge. —

181. Junger Faun mit der Flöte.

187. Junger Faun (Wiederholung des Kopfes des Werkes

von Praxiteles). — 189. Sohn der Niobe. — 190. Thersiteskopf. — 193. Venus und Amor. — 197. Vorderseite eines Sarkophagdeckels.

199. Lachender Faun, Büste. — 205. Melpomene, ein Medusenhaupt auf der Brust. — 206. Schlafender Amor. — 207. Bacchuserme. — 210. Schlafender Amor. — 212. Bacchuserme. — 213. Amor mit Knöcheln. — 214. Ganymed. — 215. Satyrmaske. — 216. Bacchusbüste.

217. Niobide.

218. Bacchus, sehr schönes Werk.

219. Merkur (Kopf und Arm neu. Werk des Antiphanes von Paros). — 221. Harpokrates. — 222. 223. 225. Bacchusermen. — 226. 227. Heros oder Athlet.

235. Apollo mit einem Knaben. — 236. Antinous. — 237. Niobidenkopf.

239. Apollo Kitharoedos. — 241. Amor, lachend, in der Löwenhaut. Kleine Büste. — 247. Kopf einer Bacchantin. — 262. Kopf einer Amazone.

264. Antinous Agathodämon, eins der bedeutendsten Werke der Sammlung. — 266. Büste der Aspasia auf antiker Console. — 267. Liegende Bacchantin.

269. Relief: Festzug des Bacchus und der Ariadne. — 271. Gallischer Gladiator. — 275. Priesterin der Isis. — 277. Venus. — 278. Faun mit einem Weinschlauch.

c. Kaisersaal.

§ 9.

290. Großes Relief der Vorderseite eines Sarkophags mit Vorstellungen aus der Orestesmythe.

291. Büste Julius Cäsars, aus grünem Basalt. — 292. Scipio Africanus. — 293. Augustus. — 294. Victoria in Bronze. Fuß von orientalischem Porphyr, Säule von orientalischem Alabaster. —

295. Julius Cäsar in der Rednertoga. — 299. Tiberiusbüste.

300. Marcus Brutus, Kopf von Travertin. — 301. Cali-

gula. — 302. Brutus. — 303. Vespasian. — 304. Vitellius. —
 305. Titus. — 306. Plotina, Gemahlin des Kaisers Trajan. —
 307. Vespasian, colossaler Kopf. — 308. Domitian. —
 309. Agrippina, Gemahlin des Germanicus. — 311. Marciana, Schwester des Trajan. — 314. Tiberius. — 316. Hadrian. — 317. Augustus. — 318. Luc. Cäsar. — 319. Caj. Cäsar, Enkel des Augustus. — 320. Pflanzender Bauer. — 321. Antinousbüste. — 322. Caligula. — 322a. Luc. Verus. — 323. Plotina. — 324. Julia, Tochter des Augustus. — 326. Hadrian.

327. Antoninus Pius. — 328. Marc Aurel.

329. Antoninus Pius. — 330. Marc Aurel. — 331. Faustina die ältere. — 332. Faustina die jüngere, Gemahlin des Marc Aurel. — 334. Seneka. — 335. Marc Aurel. — 338. Commodus. — 339. Hadrian. — 340. Germanicus. — 341. Aelius Caesar. — 342. Marc Aurel. — 343. Thronsessel aus weißem Marmor. — 344. Sitzende Muse. — Kopf. Portrait der Antonia, Tochter des Marc Antonius. — 345. Fortuna. — 346. Faustina die ältere. — 348. Luc. Verus. — 349. Lucilia, Gemahlin des Vorigen, als Felicitas. — 350. Julia Pia, als Urania. — 351. Cnejus Domitius. — 352. Septimius Severus. — 353. Gordianus Pius. — 354. Vespasian. — 357. Aelius Cäsar. — 358. Marc Aurel.

359. Trajan als Jupiter, colossale Statue, stehend. — 360. Faustina die jüngere. — 363. Marc Aurel. — 364. Manlia Scantilia, Gemahlin des Julian.

365. Grofse Vase aus Aventurin, die Henkel von vergoldeter Bronze. Piedestal von rothem Porphyrt, aus der Kolyvan'schen Schleiferei im Altaigebirge in Rußland. — 366. Septimius Severus. — 367. Junger Römer in der Toga. — 368. Opfernde röm. Matrone. — 370. Plautilla, Gemahlin des Caracalla. — 373. Septimius Severus. — 376. Lucilla, Tochter des Marc Aurel, hohes Relief. — 377. Pertinax. — 379. Caracalla. — 380. Jul. Cäsar. — 381. Lucilla. — 382. Commodus im jugendlichen Alter. — 384. Lucilla. — 385. Julia Soämias, Mutter des Heliogabal. — 386. Severus Alexander. — 387. Antikes Deckelgefäß aus orient. Alabaster. — 387a. Sitzende Bildsäule eines Senators. — 388. Licinius Valerianus. — 389. Heliogabal. — 390. Gordianus Pius. — 391. Ulpia Se-

verina, Gem. des Kais. Aurelian. — 393. Crispina, Gem. des Commodus. — 395. Marciana, Schwester des Trajan. — 398. Julia Pia. — 399. Berenice, aus schwarzem Marmor. — 401. Albinus. — 404. Philippus. — 406. Vase aus orient. Alabaster. — 408. 409. Victorinus. — 410. Scipio Africanus, aus Travertin. — 413. Domitia, Gem. d. Domitian. — 414. Napoleon von Chaudet; er ist als Gesetzgeber dargestellt. — 417. Römischer Knabe in der Toga. — 419. Herme des Seneka. — 421. Römischer Soldat, Vorderseite eines Piedestals von einem Siegesdenkmal.

Wir begeben uns jetzt durch die beiden durchwanderten Säle zurück in den

d. Sarkophagensaal.

§ 10.

Dieser enthält meist etruskische und römische Grabdenkmäler, sowie einige architektonische Bruchstücke. Die Ornamentik des Saals ist den etruskischen Gräbern in Tarquinii entnommen, namentlich ist auch der gemalte Fries nach den in jenen Gräbern aufgefundenen Darstellungen entworfen, welche theils aus dem Leben der Etrusker, theils aus den Bestattungsceremonien entlehnt sind.

Etruskische Denkmäler.

501. Deckel einer Todtenkiste mit Inschrift. — 506. Kleiner Aschenkasten von gebrannter Erde. — 511. Sarkophag aus Kalkstein. — 513 — 515. Todtenkisten. — 517. Todtenkiste von Alabaster: Zwei Krieger mit gezücktem Schwert sind auf die Kniee gesunken. Rechts eine weibliche Figur mit phrygischer Mütze, und ein männlicher Krieger, zwischen denen eine umgestürzte Fackel, dahinter die Ker mit Medusenflügeln an der Stirn und großen Flügeln an den Schultern. — 518 — 525. Todtenkisten und Deckel. — 526. Aschenkiste. — 540. Kleine Ara im hieratischen Stil, aus Kalkstein. — 542a. Sarkophag auf Löwenfüßen von dünner Terrakotta. — 546a. Alabastersarkophag. — 547a. Cippusförmiger Altar

von Sandstein, aus Florenz. — 548. 549. Liegende Stiere mit bärtigem Menschenkopf. — 550. Relief, eine Prozession darstellend. — 551. Ara von Kalkstein. — 555. Nackte Halbfigur von Stein. — 556. Weiblicher Kopf. — 557. Colossaler weiblicher Kopf. — 559. Kindlicher Oberkörper. — 561. Pferdekopf.

Römische Denkmäler.

§ 11.

567. Aschenkiste aus Marmor, der Fabia Theophila zugehörig. — 576. Aschenkiste des Titus Valerius Rufus. — 578. Aschenkrug in Cylinderform.

579. Musensarkophag, an der Villa Latina gefunden. Links Apoll, an einem Lorbeerstamm lehnend, mit dem Greif; neben ihm Minerva mit der Aegis und dem Peplos, die neun Musen mit Federn auf dem Haupte, als Zeichen ihres Sieges über die Sirenen. Am Deckel Alexander und Diogenes, Tragödiendichter, Komödiendichter zwischen Polyhymnia und Thalia; dazwischen die Inschrift „Eutychia“ und „Mindia Primilia“; Clio dem sitzenden Herodot Tafeln reichend, ein paar Männer, Sonnenuhr und zwei Knaben. — 586. Aschenkiste des Titus Claudius Nicostratus. — 591. Römischer Sarkophag.

Architectonische Bruchstücke u. s. f.

§ 12.

594. Fragment eines Kandelabers, reich verziert, aus Marmor. — 595. Stirnziegel. — 596. Säulenkapitäl. — 599. Pilasterbasis in römischem Stil. — 600. Säulenkapitäl. — 600 a. Assyrische Stele aus Lava von Cypern. — 601. Sonnenuhr mit Löwenklaue, aus Marmor. — 601 a. Marmoraltar von Clusium, mit Reliefs auf den Seiten, Amazonen darstellend. — 601 b. Torso einer lebensgroßen Figur in altägyptischem Stil, von der Insel Cypern. — 601 c. Vordertheil einer etruskischen Todtenkiste aus Kalkstein.

e. Mittelalterlicher Saal.

§ 13.

Wir wandern jetzt durch die früher bereits passirten Säle nach dem auf der entgegengesetzten Seite liegenden Nebensaal, welcher meist Werke aus der Zeit vom 13.—17. Jahrhundert, in Marmor, Alabaster, istrischem Kalkstein, unglasirtem und glasirtem Thon, Gipsstuck u. s. f. enthält. Einige Nummern gehören der neuesten Zeit an.

602. Farbiges Flachrelief in Gipsstuck, „die heilige Familie“ darstellend (16. Jahrh.). — 603. Farb. Flachrelief in Gipsstuck, „Maria mit dem Kinde“ (15. Jahrh.). — 603 a. Christusbüste aus gebranntem Thon (17. Jahrh.). — 604. Relief in Marmor, „Christus“, Brustbild von Francavilla. — 605. Altbyzantinisches Relief in Marmor.

610. Marmorrelief von Donatello (1400): „Maria mit dem Kinde“. — 611. Alabasterrelief: „der heilige Hieronymus in der Wüste“. Deutsch; gegen Ende des 16. Jahrhds. — 612. Marmorrelief, Vordertheil einer Kanzel in drei Abtheilungen.

614. Altar von gebranntem und bemaltem Thon: „Christus am Kreuz zwischen Engeln“ von *A. Begarelli* († 1565), früher in der Kirche zu Modena. — 620. Halbrundes Relief aus gebranntem und glasirtem Thon von *della Robbia*, „die Verkündigung“ darstellend.

621. Relief aus glasirtem und gebranntem Thon: „Maria mit dem Kinde“. Eins der vorzüglichsten Werke der Familie *della Robbia*. — 621 a. 622. Ebenso. — 624. „Der heilige Hieronymus“, aus Sandstein, von *Bartolomeo* (1460). — 626. Relief der *della Robbia* (wie oben): „Maria vor dem Jesuskinde knieend (15. Jahrhundert). — 628. „Maria mit dem Kinde“, *della Robbia*. — 629. Blättercapitäl aus rothem Veroneser Marmor. — 630. Der heilige Filippo Neri, Marmorbüste von *Bernini* († 1680). — 634. Altaraufsatz, Relief aus weißem Marmor von *Andrea Contucci* (*il Sansovino*, † 1529), früher im Kloster S. Maria del popolo zu Rom. — 637. „Der heilige Sebastian“, Statuette aus gebranntem

Thon, 16. Jahrhdt. — 646. Büste eines florentiner Rechtsgelehrten, in gebranntem Thon mit natürlichen Farben gemalt (15. Jhrh.).

663. Grofser Altaraufsatz in glasirtem Thon von *Luca della Robbia*, früher in einer Kirche zu Florenz. $7\frac{1}{2}$ Fufs hoch und $8\frac{1}{4}$ Fufs breit. — 672. Tabernakel aus weifsem Marmor, aus Padua (15. Jahrhdt.). — 673. Brunnenmündung, ähnlich den Kapitälern des Palastes S. Marco in Venedig, von *Filippo Calendaria* († 1355), aus Kalkstein. — 675. Nicolo Macchiavelli (1469—1527), Büste mit natürlichen Farben bemalt. — 683. Prometheus mit dem Adler auf dem Felsen. Alabasterrelief aus dem 16. Jahrhdt. — 687. Ephebe in Lebensgröfse mit dem Diskus, als Hyacinth, liegende Bronzefigur von *Bosio* (1769—1845). — 688. Pico della Mirandola, Büste aus gebranntem Thon. — 689. 690. Knabenstatuetten als Wappenhalter der Familie Civran (15. Jahrhdt.). —

696a. Sitzender Merkur, Marmor, von *Pigalle*. — 705. 706. Schildhalter aus Marmor, früher auf dem Grabmal des Dogen Vendramin Calergi zu Venedig, von *Tullio Lombardo* (1500). — 711. Sturz des Phaëthon, hohes Relief aus Marmor, von *Jacopo Tatti*. —

712. Amor, den Bogen schnitzend, aus cararischem Marmor von *du Quesnoy* (um 1600). — 713. Wiederholung des vorigen. — 718. Cosmos II. von Medici (1590—1621), Medaillon aus weifsem Marmor. —

719. Hebe von *Canova* (erstes Exemplar, wovon später der Künstler drei Wiederholungen machte). — 721. Meleager, flaches Relief aus Marmor. Schule des *Michelangelo*. — 730. Venus schlafend, aus weifsem Marmor. — 732. Hercules auf der Löwenhaut liegend, aus gebranntem Thon. — 732a. Simson im Schoofs der Delila schlafend. — 734. Adonis, liegende Figur aus gebranntem Thon. — 739. Loth und seine Töchter. Alabasterrelief (Anf. des 17. Jahrhunderts). — 740. Cosmos von Medici, Hochrelief aus weifsem Marmor von *Andrea Verocchio* (1432—1488).

3. Die Gemäldegalerie.

(Geöffnet alltäglich, von 10—3 Uhr, im Sommer bis 4 Uhr.)

Einleitende Uebersicht über die Geschichte der christlichen Malerei.

§ 14.

- 1. Periode** (bis 600 nach Chr. Geb.). Anfang der christlichen Malerei zu Rom und Constantinopel. Kindheit der Technik. Religiöse Gegenstände: Gleichnisse und Tradition.
- 2. Periode** (600—1200). Byzantinische Malerei, Goldgrund, in die Länge gezogene Figuren. In Italien kurze untersetzte Figuren. Carl der Grosse gründet in Aachen eine Malerakademie. Gegenstände überhaupt vorzüglich: „die Kreuzigung“ und „Maria mit dem Kinde“.
- 3. Periode** (1200—1300). Aufschwung der Malerei in Italien, Niederlanden, Deutschland und Frankreich. Ausbildung der byzantinischen Kunst. Bessere Technik. In Italien Hauptpunkte Pisa, Siena und Florenz; am Niederrhein Maastricht und Cöln.
- 4. Periode** (1300—1420). Fortschritt. In Italien der Florentiner Giotto (1276—1336); das Biblische wird durch das Traditionell-Historische verdrängt. Temperamalerei (Mischung der Farben mit Eigelb und Pergamentleim). In Deutschland Meister Wilhelm (1380 zu Cöln).
- 5. Periode** (1420—1500). Italien: Die Florentiner Tomaso Maraccio (1401—1443) und Fra Angelico da Fiesole (1387—1455) bilden die Darstellungsmittel aus, Schatten und Licht, geistiger Ausdruck. Niederlande in Brügge und Gent: Die beiden Brüder Hubert van Eyck (1366—1426) und Jan van Eyck

(† 1441) gaben der Malerei einen grossen Aufschwung (Perspective der Luft und Linie, Naturstudium). Erste künstlerische Anwendung der Oelmalerei. Grofser technischer Fortschritt und Einfluss desselben auf Deutschland und Italien. In letzterem Lande Malerschulen zu Florenz, Umbrien, Bologna, Romagna, Venedig; in Deutschland am Rhein, Franken und Schwaben. Der Goldgrund verschwindet allmählig. Gegenstände, ausser biblischer Tradition, antike Allegorie und Mythologie. Vorzügliche Sorgfalt in der Technik, Naivetät der Darstellung.

6. Periode (1500 — 1550). Glanzperiode. Die Steifheit und symmetrische Ungelenkheit der Darstellung macht der Correctheit und malerischen Freiheit der Composition Platz. Italien: Leonardo da Vinci (1452—1519). Anatomisches Studium, Gesetze der Verkürzung. Wissenschaftliche Begründung der Darstellungsmittel. Michel Angelo Buonarotti (1474—1563). Energie der Bewegung, Schwung der Linien. Raphael Sancio (1483—1520). Schönheit der Formen und gefühlvolle Tiefe des Ausdrucks. Vollendung des Colorits. Correggio (1494—1534). Studium der Lichtwirkung. Helldunkel. Tiziano Vecellio (1477—1576). Incarnat, vollendete Naturwahrheit. — Deutschland und Niederlande: Albrecht Dürer (1472—1528), Gefühlstiefe, Correctheit der Composition; Hans Holbein (1498—1554), genremässige Lebenswahrheit. Unter den religiösen Gegenständen fand die Mythologie und das Portrait grosse Anwendung. Die Malerei wendet sich mehr und mehr Privatzwecken zu.

7. Periode (1550 — 1590). Stillstandsperiode. Nachahmung der grossen Meister. Geistlosigkeit und Gefühlskälte reissen ein.

8. Periode (1590 — 1670). Reactionsepoche. Gegen das Sinken der Malerei streben noch einmal tüchtige Künstler an. In Italien die Carracci, in den Niederlanden Rubens (1577—1640). Meisterschaft im Colorit. Einfluss auf Spanien und die Niederlande. In Spanien Ribera, Velasquez, Murillo (höchste Blüthe). In Italien Caravaggio (1569—1609), Guido Reni (1565—1642), Salvator Rosa (1615—1673), Carlo Dolci (1616—1686). In den Niederlanden Landschafts- und Genre-

malerei ausgebildet, Blumen, Früchte u. s. f. Antony van Dyck (1599—1641), Terborch (1610—1681), Rembrandt (1606—1669), Everdingen (1621—1673), Adrian van Ostade (1610—1685) und sein Bruder Isaak van Ostade (1617—1654), Teniers (1610—1690), Wouvermann (1625—1683), Ruysdaal (1635—1681).

9. Periode (1670—1780). Abermaliger Rückgang. Verlust der Naturwahrheit. Künstelei mit Farbeneffecten. Kleinlichkeit der Motive. Am besten erhielt sich die Landschafts- und Genremalerei, namentlich in den Niederlanden und Frankreich. Poussin (1594—1665), Le Sueur (1617—1655), Watteau (1684—1721), Chodowiecky (1726—1801), Raphael Mengs (1728—1779), van der Werff (1659—1722), Pesne (1683—1757), Canaletto (1697—1768), Angelica Kauffmann (1742—1807), Battoni (1708—1787).

Die moderne Malerei dieses Jahrhunderts ist ausgeschlossen.

Die Anordnung der Bilder in der Galerie entspricht nicht genau den obigen Epochen. Sie zerfällt, wie die Ueberschriften über den Durchgängen der Zwischenwände markiren, in drei Abtheilungen, wovon die **erste** die italienischen Schulen, die spanische und französische Schule aller Perioden vom 15. Jahrhundert an, die **zweite** die niederländischen und deutschen Schulen, die **dritte** die byzantinischen und frühesten christlichen Malereien umfassen. Wenn der Beschauer den streng historischen Weg verfolgen will, so muß er mit der dritten Abtheilung beginnen, sodann die erste und endlich die zweite durchwandern.

Erste Abtheilung.

Die italienischen Schulen.

Diese Abtheilung beginnt rechts vom Eintritt aus der Verbindungsgalerie und zieht sich fast durch den ganzen Hauptsaal sowie durch die anstossenden Nebensäle (links) durch. (Galeriedienner zu fragen.)

Klasse 1.

Die italienischen Schulen der Bildungsperiode (15. Jahrhundert).

A. Venetianische Schule.*)

§ 15.

Seit dem Jahre 1450 gestaltet sich die Malerei in Venedig in bestimmter Form. Unmittelbare Naturwahrheit und Farbenschönheit ist die allgemeine Tendenz. Durch Antonello von Messina, Schüler von Jan van Eyck, wird die Oelmalerei eingeführt. Giovanni Bellini, Vivarini und Crivelli sind die bedeutendsten; in Padua vorzüglich Francesco Squarcione; Studium der Antike, harte Gewandung und Formensteifheit. Andrea Mantegna am bedeutendsten.

1. *Marco Marcone* (1500): „Christus zu Emaus“.
2. *Giovanni Batista Cima da Conegliano* (1460—1517): „Maria mit dem segnenden Christus“.
3. *Giovanni Bellini* (1426—1516): „Christus Segen ertheilend“.
5. *Antonio Vivarini* (um 1450): „Anbetung der heiligen drei Könige“.
8. *Antonello da Messina* (1450): „Märtyrerthum des heiligen Sebastian“.
9. *Andrea Mantegna* (1430—1506): „Bildniss eines Geistlichen“.
21. *Andrea Mantegna*: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (in Tempera).
30. *Girolamo da Libri* (1472—1555): „Maria mit dem Kinde“.

B. Lombardische Schule.

§ 16.

Leonardo da Vinci gab bei seinem Aufenthalt in Mailand der dortigen Schule einen neuen Aufschwung. Correctheit und Schönheit der Linien.

*) Die vorzüglichsten Künstler und Werke sind durch den Druck hervorgehoben.

- 50. *Mailändische Schule*: „Christi Darstellung im Tempel“.
- 51. *Ambrogio Borgognone* (um 1500): „Maria mit dem segnenden Christuskinde“.
- 53. *Pietro Francesco Sacchi* (um 1520): „Christus am Kreuz“.

C. Toskanische Schule.

§ 17.

Ausbildung der Zeichnung. Modellirung der Formen. Geistigkeit des Ausdrucks. Fortschritt der Technik in der Behandlung der Perspective und der Farbe.

- 57. *Fra Giovanni da Fiesole* (1387—1455): „Das jüngste Gericht“.
- 60. *Fiesole*: „Maria mit dem Kinde“.
- 61. *Fiesole*: „Begrüßung des heiligen Dominicus und des heiligen Franciscus“.
- 62. *Fiesole*: „Der heilige Franciscus verklärt und den Segen ertheilend“.
- 69. *Filippo Lippi* (1412—1469): „Maria verehrt das Christuskind“.
- 70. *Lippi*: „Maria mit dem Kinde“. In Tempera.
- 74. *Dominico Ghirlandajo* (1449—1495): „Der heilige Vincentius“.
- 75. *Ghirlandajo*: „Auferstehung Christi“.
- 76. *Ghirlandajo*: „Der heilige Antonius“.
- 84. *Ghirlandajo*: „Maria mit dem Kinde“.
- 85. *Ghirlandajo*: „Portrait eines ältlichen Mannes“.
- 93. *Pier di Cosimo* (1441—1521): „Begegnung von Christus und Johannes“.
- 94. *Lippi*: Dasselbe Motiv mit anderer Staffage.
- 99. *Giovanni Antonio Sogliani* (um 1530): „Anbetung der Hirten“.

D. Schule von Bologna und der Romagna.

§ 18.

Eklekticismus. Versuch, die andern Schulen zu verbinden. Francesco Francia gegen Ende des 15. Jahrhunderts gab den ersten Anstoß dazu.

111. *Cosimo Tura* (1406—1469): „Maria verehrt das Christuskind“.
 112. *Lorenzo Costa* (1460—1553): „Darstellung des Kindes im Tempel“.
 116. *Antonio Solario*, gen. *il Zingaro* (um 1470): „Der heilige Hieronymus in der Wüste, im Gespräch mit dem heiligen Benedict“.
 117. *Luca Longhi* (1507—1580): „Maria mit dem segnenden Christuskinde“.
 120. *Timoteo della Vite* (1470—1520): „Maria mit dem Kinde“.
 121. *Francisco Raibolini* gen. *il Francia* (1490—1517): „Der todte Christus“.
 123. *Raibolini*: „Maria mit dem Kinde“.

E. Umbrische Schule.

(Die hiehergehörigen No. 128—150 sind in einem besonderen Lokal aufgestellt. Galleriedienener zu fragen.)

§ 19.

Vorraphaelische Zeit, wozu noch der Anfang Raphaels gehört. Hauptmeister Perugino, Lehrer Raphaels. Hohe Ausbildung des Gefühlsausdrucks und der Glaubensinnigkeit. Bei einiger Härte in den Formen doch schon viel Schmelz der Farbe.

128. *Tiberio d'Assisi* (um 1500): „Maria mit dem segnenden Kinde“.
 132. *Bernhardino Pinturicchio* (1454—1513): „Anbetung der Könige“.
 134. *Pinturicchio*: „Die Verkündigung Mariä“ in zwei Abtheilungen.
 135. *Raphael Sanzio* (1483—1520), Schüler des Pietro Perugino: „Christus am Grabe“. Dies Bild gehört noch in die frühere Epoche Raphaels, jedoch gegen das Ende seiner Lehrzeit bei Perugino. (Vergl. 150, welches diesem sehr ähnlich ist.)
 136. *Pinturicchio*: „Bildniss Raphaels“.
 138. *Schule des Perugino* (von Einigen für ein Jugendwerk Raphaels gehalten): „Maria verehrt das Christuskind“.
 139. *Giovanni Santi* (um 1490): „Maria mit dem Kinde“.

- 140 a. *Santi*: „Maria mit dem Kinde“.
141. *Raphael* (Peruginische Periode): „Maria lies't in einem Buche, mit dem Kinde, das einen Stieglitz hält“.
144. *Raphael* (aus ders. Zeit): Drei runde Bildchen: „Christus auf seinem Grabe, zu den Seiten die Bischöfe Ercolano und Ludovico, Schutzheilige von Perugia“.
145. *Raphael* (aus ders. Zeit): „Maria mit dem Kinde, verehrt von dem heiligen Hieronymus und dem heiligen Franciscus“.
146. *Pietro Vanucci* gen. *Perugino* (1446—1524): „Maria mit dem Kinde, mit den Heiligen: Jacobus, Antonius, Franciscus und Bruno“.
147. *Raphael*: „Maria mit dem Christuskinde, den kleinen Johannes segnend“.
150. *Raphael*: „Verehrung der heiligen drei Könige“, Altarbild für die Klosterkirche zu Ferentillo, seit 1733 in der Capelle des Palastes der Ankajani zu Spoleto, seit 1825 in Rom, seit 1833 im hiesigen Museum. Sehr beschädigt, mit sehr verblichenen Farben.

Klasse 2.

Die italienischen Schulen der Blütheperiode (1500—1550).

A. Venetianische Schule.

§ 20.

Tizian, der Schüler des Giorgione, welcher dem Colorit rücksichtlich der Naturwahrheit und des Glanzes, namentlich im Fleisch, eine neue Richtung gab, bringt die Malerei dieser Schule zur höchsten Meisterschaft. Glühender Farbenschmelz und lebendige Charakteristik. Vorzügliche Portraitmalerei.

152. *Giorgio Barbarelli*, gen. *il Giorgione* (1477—1511): „Bildniß zweier Männer in schwarzer Tracht“.
153. *Batista Franco*, gen. *il Semolei* (1510—1561): Portrait des berühmten Architecten und Bildhauers Jacopo Tatti, gen. *il Sansovino*“.

155. *Girolamo Romanino* (1500 — 1566): „Judith mit dem Haupte des Holofernes“.
156. *Giorgione*: „Portrait eines Venetianers“.
- 158a. *Schule des Giorgione*: „Lautenspieler und Flötenspielerin“.
159. *Tiziano Vecellio* (1477 — 1576): „Zwei mit einander ringende Liebesgötter“.
160. *Tizian*: Gegenstück zum vorigen mit ähnlichem Motiv.
161. *Tizian*: „Portrait des venet. Admirals Johannes Mauro“ (1538).
162. *Tizian*: „Anbetung der Hirten“.
163. *Tizian*: „Portrait Tizians im höheren Alter“.
164. *Tizian*: „Die Heimsuchung Mariä“.
165. *Giovan Antonio Licino*, gen. *il Pordenone* (1484 — 1539): „Christus wäscht den Aposteln die Füße“.
166. *Tizian*: „Bildniss von Tizians Tochter Lavinia“, eins der bedeutendsten Werke der Sammlung u. das schönste Tizians.
167. *Giovan Batista Moroni* (1550 — 1578): „Portrait eines jungen Mannes“.
168. *Tizian*: „Anbetung der Hirten“.
- 170a. *Tizian*: „Parabel vom ungerechten Haushalter“. Skizze.
- 170b. *Tizian*: „Parabel vom Weinberge des Herrn“. Skizze.
171. *Tizian*: „Anbetung der Könige“.
172. *Tizian*: „Die Beschneidung Christi“.
175. *Alessandro Bonvicino*, gen. *il Moretto* (1500 — 1575), Schüler Tizians: „Der heilige Augustin“.
182. *Andrea Schiavone* (1522 — 1582), Schüler Tizians: „Des Künstlers eignes Portrait“.
184. *Moretto*: „Portrait zweier Männer in schwarzer Kleidung“.
185. *Aus der Schule des Giorgione*: „Venus in einer Landschaft“.
186. *Jacopo Palma*, gen. *il Vecchio*: „Bildniss eines Dogen“.
187. *Moretto*: „Anbetung der Hirten“.
189. *Schulcopie nach Tizian*: „Venus und Amor“.
191. *Paris Bordone* (1500 — 1570): „Maria mit dem Kinde“.
196. *Giovan Antonio Licino*, *il Pordenone* (1484 — 1539): „Die Ehebrecherin vor Christus“.

200. *Bonifacio* (1494—1553), Schüler Tizians: „Christus und die Pharisäer bei der Ehebrecherin“.
201. *Batista Zelotti* (um 1520—1590), Schüler Tizians: „Maria mit dem Christuskind, Joseph, Johannes, die heilige Katharina, der heilige Sebastian“.
202. *Aus der Schule Tizians*: „Maria mit dem Kinde; rechts Paulus und Petrus, links Franciscus und Antonius von Padua. Engel“.
203. *Schulcopie nach Tizian*: „Maria mit dem Kinde auf dem Schoofse. Johannes mit dem Lamm. Joseph. Engel mit dem Kreuz“.

B. Lombardische Schule.

§ 21.

Die Nachfolger Leonardo da Vinci's, dessen Lehre die Schule zu Mailand zu großem Aufschwung gebracht, schreiten auf dem Wege des Meisters, geführt von seinem Schüler Bernardino Luini, rüstig vorwärts. Lieblichkeit des Ausdrucks. Zartheit und Kraft des Colorits, Weichheit und Anmuth der Formen. Höchste Blüthe in Correggio zu Parma.

- 207a. *Antonio Allegri*, gen. *Correggio* (1494—1534): „Das dornengekrönte Antlitz Christi“. Auf Seide gemalt. Früher in der Hauskapelle des Hochseligen Königs, und sein Lieblingsbild. Eine Perle der Sammlung.
208. *Aus der Mailändischen Schule*: „Portrait der Margherita Colonna, ersten Gemahlin des Gian Jacopo Trivulzi“.
209. *Bernardino Fasolo* (um 1518), Schüler Leonardo's: „Maria und Joseph“.
210. *Marco d'Uggione* (um 1520): „Maria mit dem Kinde“.
216. *Correggio*: „Io von Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt“. Kopf der Io, wie vermuthet wird, alte Copie. Eins der schönsten Werke der Sammlung“.
218. *Correggio*: „Leda wird von Jupiter in Gestalt eines Schwans umarmt“. Rechts zwei sich badende Gespielinnen, von denen die eine einem fortfliegenden Schwane nachblickt, während die andre einen andern abwehrt. Links

Amor, die Lyra spielend und zwei Liebesgötter. Hauptwerk Correggio's, ausgezeichnet durch Anmuth der Composition, Lieblichkeit der Bewegungen, Farbenschmelz und Zartheit der Betonung.

220. *Aus der Schule des Correggio*: „Johannes der Täufer“.

222. *Francesco Melzi* (um 1550): „Pomona und der Gott Vertumnus in Gestalt einer alten Frau“.

223. *Aus der Schule des Correggio*: „Anbetung der Hirten“.

224. *Bernardino Luini* (1460—1529): „Kopf der Maria“.

C. Toskanische, Römische, Bolognesische und Ferrarische Schulen.

(Auf der Rückwand.)

§ 22.

Toskana und Rom stehen in dieser Zeit in naher Verbindung und Wechselwirkung und wirken zugleich bestimmend auf die Schule von Bologna und Ferrara ein, so daß sich eine strenge Grenzlinie zwischen ihnen nicht ziehen läßt. Leonardo da Vinci bahnte durch seine wissenschaftliche Begründung der technischen Darstellungsmittel (Anatomie und Perspective) den großen Meistern Raphael und Michelangelo den Weg, von denen der Letztere die Großartigkeit der Formen, die Energie der Linien und die Charakterform der Composition, der Erstere die ideale Schönheit der Formen, die Empfindungstiefe des Ausdrucks und die höchste Farbenvollendung repräsentirt. Beide bilden so die beiden Seiten der höchsten Blüthe in der Geschichte der italienischen Malerei und insbesondere der Schulen von Florenz und Rom, als deren Heroen sie zu betrachten sind. Außer dem religiösen Gebiete, welches Niemand vor und noch weniger nach Raphael mit so tiefer Glaubensbegeisterung und zugleich mit so idealem Schönheitssinn erfaßt hat, trug er den speziellen Tendenzen seiner Zeit Rechnung und zog die besondern Bildungsformen derselben, im Bereich der Philosophie, des Rechts, der Mythologie, der Ornamentik, stets veredelnd und reinigend, in das Gebiet der Kunstdarstellung. — Andererseits wirkten die Lehren des Leonardo auf Andrea del

Sarto und Fra Bartolommeo bedeutend ein, obgleich sie eine von Raphael und Michelangelo verschiedene Richtung einschlugen.

230. *Andrea del Bresciano* (um 1520): „Die junge Maria auf dem Schoofse ihrer Mutter Anna“.
231. *Giovan Batista*, gen. *il Sassoferrato* (1605—1686): „Bildnifs der Johanna von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna“. Copie nach Raphael.
232. *Alte Copie nach Raphael*: „Bildnifs des Papstes Julius II.“.
233. *Jacopo Carrucci*, gen. *il Pontormo* (1499—1558), Schüler Andrea del Sarto's: „Venus und Amor“. Nach einem Carton des Michelangelo“.
237. *Sebastian del Piombo* (1485—1547), Schüler des Michelangelo und Giorgione: „Der todte Christus von Joseph von Arimathia gehalten“. Colossale Figuren. Auf Schiefer gemalt.
239. *Pontorino*: „Bildnifs des Andrea del Sarto“.
240. *Andrea del Sarto* (1488—1530): „Portrait seiner Frau“.
242. *Francesco Rossi*, gen. *de' Salviati* (1510—1563): „Johannes der Täufer in der Wüste“.
244. *Giovan Antonio Razzi*, gen. *il Soddoma* (1479—1549), Schüler Leonardo's: „Christus das Kreuz tragend“.
246. *Andrea del Sarto*: „Maria mit dem Christuskinde“.
247. *Alte Copie nach Raphael*: „Maria mit dem Kinde“.
- 247a. *Raphael*: „Maria mit dem Kinde und die beiden Johannes“ (um 1505 gemalt).
248. *Raphael*: „Maria mit dem Kinde“ (aus der letzten Zeit seiner florentinischen Periode, etwa 1508, gemalt; bekannt unter dem Namen „Raphael di Casa Colonna“, weil es sich im Besitz dieser Familie befand).
249. *Fra Bartolommeo di san Marco* (1469—1515): „Himmelfahrt Mariä“.
251. *Schule des Raphael*: „Bildnifs des Grafen Balthasar Castiglione“.
252. *Schule des Raphael*: „Johannes der Täufer predigt in der Wüste“.
257. *Nach Raphaels Composition von einem unbekannten*

- Meister*: „Johannes der Evangelist, auf dem Adler, schreibt seine Offenbarung“.
259. *Sebastian del Piombo*: „Christus am Kreuz“, nach Michelangelo's Composition.
263. *Ridolfo Ghirlandajo*: „Himmelfahrt Mariä“.
265. *Giulio Pippi*, gen. *Giulio Romano* (1492—1545), Schüler Raphaels: „Die Entdeckung des Fehltritts der Calisto“. Von der Mauer auf Leinwand übertragen.
271. *Giacomo Francia* (1500—1557): „Die Keuschheit“.
277. *Adone Done* (1500—1567): „Maria mit dem Kinde“.
279. *Giulio Romano*: „Zwei Liebende auf dem Lager, von einer Alten belauscht“.
281. *Giacomo Francia*: „Maria mit Christus und Johannes“.
283. *Giuliano Bugiardini* (1471—1556): „Maria mit Christus, Johannes, Philippus, Hieronymus und Joseph“.
286. *Lionardo da Pistoja* (um 1516): „Maria mit dem Kinde“.

Klasse 3.

Die italienischen Schulen zur Zeit des beginnenden Verfalls (1550—1590).

§ 23.

Nach dem allgemeinen Entwicklungsgesetz folgt auch hier nach der höchsten Blüthe eine Periode, welche den Mangel ursprünglicher Begeisterung durch äußerliche Nachahmung der Manier der großen Meister zu verdecken strebt. Raphael, namentlich aber der prägnantere Michelangelo geben die Muster für die Schulen des mittleren Italiens ab, welche aber häufig ins Absichtliche und Carrikirte gezogen werden. Ebenso Correggio in den Schulen des nördlichen Italiens. Die Venetianische Schule macht, durch die Naturgesundheit und Unmittelbarkeit der Darstellungsweise in den Schöpfungen Tizians vor einer Verirrung besser bewahrt, eine rühmliche Ausnahme. Im Allgemeinen abnehmende Sorgfalt in der Ausführung, Mangel an Gründlichkeit, Verfall der Technik.

A. Venetianische Schule.

§ 24.

295. *Paolo Caliari, gen. Veronese* (1530—1588): „Der todte Christus von Engeln beklagt“.
 296. *Paolo Veronese*: „Findung Mose“.
 297. *Carlo Caliari* (1507—1596), Schüler Veronese's: „Darstellung Christi im Tempel“.
 298. *Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto* (1512—1594), Schüler Tizians: „Portrait eines Procurators des heiligen Marcus“. Meisterhaft im Colorit und Ausdruck.
 299. *Tintoretto*: „Portrait eines Procurators des heiligen Marcus“.
 300. *Tintoretto*: „Maria mit dem Kinde in der Herrlichkeit“.
 301. *Tintoretto*: „Portrait eines Mannes in schwarzer Kleidung“.
 302. *Francesco da Ponte, gen. Bassano* (1548—1592): „Jupiter entführt die Europa in Gestalt eines weissen Stiers“.
 303. *Paolo Veronese*: „Jupiter und die Germania“.
 304. *Paolo Veronese*: „Sieg der Religion über die Ketzerei“.
 307. *Giovanni Girolamo Savoldo* (um 1550): „Eine weibliche Figur mit halbverhülltem Kopf“. Einer der lieblichsten weiblichen Köpfe der Galerie.
 309. *Paul Veronese*: „Minerva rüstet den Mars“.
 310. *Tintoretto*: „Luna auf ihrem Himmelswagen, von drei Horen umgeben“.
 311. *Paul Veronese*: „Apollo mit der Lyra, und Juno“.
- (No. 303, 304, 309, 310, 311, welche sich sämmtlich auf eine Verherrlichung Deutschlands beziehen, befanden sich vormals im Fondaco (Kaufhaus) der Deutschen zu Venedig.)
312. *Veronese*: „Der todte Christus von Engeln bestattet“.
 313. *Aus der Schule Tizians*: „Portrait eines Mannes“.
 319. *Aus der Schule Tizians*: „Bildniß eines jungen Mannes“.
 322. *Giovanni Contarino* (1549—1605): „Das Märtyrerthum des heiligen Sebastian“.

327—330. Plafondbilder von *Paul Veronese*, „Genien mit verschiedenen Attributen“.

B. Toskanische, Römische, Bolognesische und Lombardische Schule.

§ 25.

334. *Giorgio Vasari* (1512—1574), Schüler *Michelangelo's*: „Apostel Petrus und Johannes segnen vier Männer und Frauen“.

335. *Lorenzo Sabbatini* (um 1570): „Maria mit dem Kinde“.

336. *Girolamo Mazzuola* (1520—1580): „Maria mit dem Kinde. Vermählung der heiligen Catharina. Johannes und Paulus“.

339. *Francesco Salviati*: „Amor und Psyche“.

341. *Sante di Tito* (1538—1603): „Bestattung Christi“.

347. *Jacopo Ligozzi* (1543—1627): „Bildniß einer Frau“.

350. *Lavinia Fontana* (1542—1614): „Venus und Amor“.

Klasse 4.

Die italienischen Schulen zur Zeit der Nachblüthe und des Verfalls. Die spanische Schule (1590—1770).

§ 26.

Noch einmal flackerte, durch die ernsten, und auf dem Studium der Antike basirenden Bemühungen des *Lud. Caracci* zu Bologna und durch das sorgfältige Naturstudium des *Michelangelo da Caravaggio*, die Flamme der italienischen Kunst, welche sich schon zum Erlöschen neigte, in einem hellen Lichte auf, um dann ganz unterzugehen. Die Landschaft beginnt cultivirt zu werden und, durch die Niederländer angeregt, auch die Genremalerei. In der Mitte des 17. Jahrhunderts kündigt sich der abermalige Verfall der Kunst durch die Tendenz nach frappanten Effecten und durch materielle Behandlung an.

A. Die italienischen Schulen.

§ 27.

352. *Cerano Crespi* (1558—1633): „Anbetende Franziskaner“.

353. *Michelangelo Amerighi*, gen. *Michelang. da Cara-*

- Caravaggio* (1569—1609): „Bestattung des Leichnams Christi durch Johannes und Joseph von Arimathia“.
354. *Caravaggio*: „Portrait eines Mannes“.
355. *Giulio Cesare Procaccini* (1548—1626): „Traum des Joseph“.
356. *Caravaggio*: „Bildniss einer jungen Frau, der römischen Buhlerin Phyllis“.
358. *Luca Cambiaso* (1527—1585): „Caritas“.
359. *Caravaggio*: „Christus am Oelberg mit Petrus, Johannes und Jacobus“.
361. *Ludovico Carracci* (1555—1619): „Maria mit dem Kinde“.
362. *Domenico Zampieri* gen. *Domenichino* (1581—1641): „Der heilige Hieronymus“.
363. *Guido Reni* (1565—1642): „Mater dolorosa“.
364. *Annibale Caracci* (1560—1609): „Christus am Kreuz“.
365. *Caravaggio*: „Der Evangelist Matthäus“.
369. *Caravaggio*: „Amor als Beherrscher der Kunst und Wissenschaft“.
373. *Guido Reni*: „Paulus und Antonius in der Wüste“.
376. *Domenichino*: „Der heilige Hieronymus“.
377. *Guido Reni*: „Venus und Amor“.
382. *Ludovico Caracci*: „Venus und Amor“.
- 382a. *Giovanni Lanfranco* (1581—1647): „Maria Magdalena“.
384. *Guido Reni*: „Fortuna“.
385. *Domenichino*: „Die Sündfluth“.
387. *Alessandro Tiarini* (1577—1668): „Johannes der Evangelist“.
- 388—402. „Die zwölf Apostel, Christus, Maria und Johannes der Täufer“, nach den Compositionen des *Annibale Caracci*, theils von ihm selbst, theils von seinen Schülern *Domenichino* und *Albani* ausgeführt.

B. Die Spanische Schule.

§ 28.

Die spanische Malerei, ihrem Ursprung nach als eine Abzweigung der italienischen Schulen zu betrachten, entwickelt sich doch seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in einer durchaus eigenthümlichen Weise. Auch die Niederländer haben in Betreff der Behandlung

des Colorits einen großen Einfluss auf sie, namentlich Rubens; und sie bringen es hierin zu einer vorzüglichen Meisterschaft. Ihr Colorit ist im Allgemeinen dunkel, gesättigt, etwas mystisch, aber kraftvoll und lebendig. Ihre Motive gehören theils dem Genre und Portrait, worin sie Ausgezeichnetes leisten, theils der biblischen und kirchlichen Tradition an, die sie bald mit einer düstern Begeisterung, bald mit einer Sentimentalität behandeln, die nicht ohne süßlichen Beigeschmack ist. Velasquez und Murillo sind ihre beiden größten Meister. Nach ihnen ging gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, also gleichzeitig mit den italienischen Schulen, die spanische Malerei ihrem Verfall entgegen.

403. *Giuseppe Ribera*, gen. *il Spagnoletto* (1593—1656), Schüler des Mich. Caravaggio: „Der heilige Hieronymus“.
- 403a. *Alfonso Miguel de Tobaz*: „Der heilige Joseph mit dem Christuskinde“.
- 403b. *Alonso Cano* (1601—1667): „Bildniss eines spanischen Geistlichen“.
404. *Aus der Schule des Velasquez*: „Das Bildniss des Cardinals Infanten Ferdinand“.
- 404a. *Francisco Zurbaran* (1598—1662): „Ein Franciskaner mit dem heiligen Petrus Nolascus“, dem er ein Crucifix in seiner Zelle zeigt, welches durch ein Wunder Stellung und Ausdruck des sterbenden Heilandes angenommen hat. Aus der Soult'schen Sammlung.
- 404b. *Cano*: „Der Esel des Propheten Bileam“. Aus der Sammlung Louis Philipps.
405. *Bartolomé Estevan Murillo* (1618—1682): „Bildniss einer Spanierin“.
- 405a. *Giuseppe Ribera*: „Maria mit dem Kinde und Joseph“.
406. *Velasquez de Silva* (1599—1660): „Bildniss eines Mannes“.
407. *Juan Carreno de Miranda* (1614—1685): „Portrait Carls II. von Spanien“.
408. *Murillo*: „Büßende Magdalena“. Eine Perle der Sammlung.

410. *Murillo*: „Johannes der Täufer“.
413. *Murillo*: „Bildniß des Cardinals Dario Azzolini“.
414. *Murillo*: „Der heilige Antonius von Padua mit dem Christuskinde“. Das bedeutendste spanische Bild und zu den vorzüglichsten der Galerie gehörig.
- 414a. *Juan de las Ruelas* (um 1600): „Maria als Himmelskönigin“.
- 414b. *Alonso Cano*: „Die heilige Agnes, als Märtyrerin“.
415. *Franc. Zurbaran*: „Christi Geißelung“.
416. *Gius. Ribera*: „Der heilige Bartholomeus, als Märtyrer“.
417. *Aus der spanischen Schule*: „Vorstellung von Glaube, Liebe, Hoffnung“.

C. Fortsetzung der italienischen Schulen.

§ 29.

419. *Giovan Batista Salvi*, gen. *il Sassoferrato* (1605—1685): „Der heilige Joseph mit dem Christuskind“.
- 419a. *Salvator Rosa* (1615—1673): „Eignes Bildniß des Künstlers“.
420. *Sassoferrato*: „Der todte Christus wird von heiligen Frauen und Jüngern betrauert“.
421. *Salvator Rosa*: „Schiffbruch“.
422. *Andrea Sacchi* (1600—1661): „Noah wird von Ham verspottet“.
423. *Carlo Dolci* (1616—1686): „Johannes schreibt die Offenbarung“.
428. *Claude Lorrain* (1600—1682): „Landschaft“.
- 428a. *Salvator Rosa*: „Landschaft“.
432. *Julius Franz van Bloemen*, gen. *Orizonte* (1656—1748): „Landschaft“.
433. *Pietro Berretini*, gen. *P. da Cortona* (1596—1669): „Hercules und drei Liebesgötter, die ihn seiner Stärke berauben“.
- 436a. *Schule des Claude Lorrain*: „Landschaft mit Staffage (Armida und Rinaldo)“.
441. *Luca Giordano* (1632—1705): „Das Urtheil des Paris“.
445. *Joachim Sandrart* (1606—1688): „Seneca's Abschied von seiner Familie“.
447. *Carlo Gignani* (1628—1719): „Anchises und Venus“.

448. *Claude Lorrain*: „Landschaft mit einem Bacchantenzuge“.
 449. *Justus Sustermans* (1597 — 1688): „Sokrates Tod“.
 456. *Giovan Francesco Romanelli* (1617 — 1662): „Königin Zenobia und Aurelian“.
 457. *Sustermans*: „Bestattung Christi durch Petrus und Johannes, Joseph von Arimathia, nebst Maria und Magdalena“.

Klasse 5.

Die französischen Schulen im 17. und 18. Jahrhundert. Die Akademiker.

§ 30.

Erst im 17. Jahrhundert entwickelte sich die französische Malerei zu einer gewissen Stufe, indem sie sich zum großen Theil dem Eklekticismus der Caracci anschloß. Hier steht Poussin an der Spitze. Ohne Tiefe der Begeisterung, decorativ wenn auch correct, matt in der Farbe wenn auch sauber in der Technik, verlor sich die Schule in eine kleinliche Stilisirtheit, die bei meist oberflächlichen, oft frivolen Motiven zu keinem großen Aufschwung kommen konnte. Am besten wurde, wie sich hieraus erklärt, die Genremalerei, daneben auch die Landschaft und das Portrait cultivirt. Nicht nur die Franzosen selbst, sondern auch einige Deutsche und Italiener gehören zu dieser Richtung.

460. *Hyacinth Rigaud* (1659 — 1743): „Portrait des Bildhauers Bogaert“.
 461. *Jacques Courtois*, gen. *Bourguignon* (1621 — 1671): „Mondscheinlandschaft“.
 462. *Moyse Valentin* (1600 — 1632): „Die Fußwaschung“.
 463. *Nicolas Poussin* (1594 — 1665): „Landschaft mit mythologischer Staffage“.
 465. *Pierre Mignard* (1610 — 1695), Schüler von Boucher: „Bildniß der Maria Mancini, Nichte des Cardinals Mazarin, im Negligé“.
 467. *Poussin*: „Die Erziehung Jupiters als Kind“.
 468. *Antoine Watteau* (1684 — 1721): „Vergnügungen der französischen Komödie“.

470. *Wateau*: Gegenstück zum vorigen: „Vergnügungen der italienischen Komödie“.
474. *Wateau*: „Landschaft“.
478. *Nicol. Poussin*: „Helios und Phaëthon“.
479. *Simon Vouet* (1582 — 1641): „Die himmlische Botschaft Maria's“.
480. *Gérard Lairesse* (1640 — 1711): „Alexian wird zum Cäsar ernannt“.
482. *Daniel Chodowiecky* (1726 — 1801): „Blindekuhspiel“.
483. *Anton Raphael Mengs* (1728 — 1779): „Maria mit dem Kinde“.
- 483a. *Philipp Roos*, gen. *Rosa di Tivoli* (1655 — 1705): „Thiergemälde“.
485. *Dan. Chodowiecky*: „Der Hahnenschlag“ (Gegenstück zu No. 482).
486. *Nicolas Poussin*: „Armida und Rinaldo“.
- 486a. *Charles André Vanloo* (1705 — 1756): „Portrait Ludwigs XV“.
487. *Louis Boulogne der Jüngere* (1654 — 1733): „Frühling, Sommer und Herbst“.
488. *Adrian van der Werff* (1659 — 1722): „Verehrung einer Statue des Priap durch Frauen, verspottet von Amor“.
489. *Antoine Pesne* (1683 — 1757): „Bildniß Friedrichs des Großen. 1739“.
490. *Antonio Canale*, gen. *il Canaletto* (1697 — 1768): „Ansicht der Kirche dello Salute in Venedig mit dem Canal“.
491. *Raph. Mengs*: „Bildniß seines Vaters“.
492. *Adrian van der Werff*: „Ein Schäfer mit einem Mädchen“.
493. *Canaletto*: „Ansicht des Dogenpalastes und des Marcusthürmes in Venedig“.
494. *Ant. Pesne*: „Bildniß des Kupferstechers Schmidt und seiner Frau“.
495. *Adr. van der Werff*: „Eine Nymphe der Diana“.
496. *Ant. Pesne*: „Hauptmann der hundert Schweizer von König Friedrich I.“.
497. *Adr. van der Werff*: „Maria Magdalena“.
498. *Ary de Vois* (um 1660): „Adonis und Venus“.

499. *Maria Angelica Kauffmann* (1742 — 1807): „Bildniß der Künstlerin“.
500. *Adr. van der Werff*: „Loth mit seinen Töchtern“.
503. *Canaletto*: „Ansicht der Dogana in Venedig“.
504. *Pompeo Batoni* (1708 — 1787): „Gott Hymen vermählt Amor und Psyche“.
507. *Gérard Lairesse*: „Satyr und Nymphe“.
509. *Lairesse*: „Eine sterbende Frau“.
510. *Adr. van der Werff*: „Jakob segnet Ephraim und Manasse“.

Zweite Abtheilung.

§ 31.

Sie umfaßt die niederländischen und deutschen Schulen, beginnt in dem Hauptsaal beim Anfange der ersten Abtheilung und zieht sich links durch den Hauptsaal und die folgenden Nebensäle. (Galeriedienner zu fragen.) Ganz ähnlich wie bei den italienischen Schulen beginnt die niederländische und deutsche Malerei nach ihrem ersten Aufschwung zu sinken, um sich von Neuem zu einer hohen Blüthe zu erheben. Erst nach dieser zweiten, durch Anregung der südeuropäischen Kunst bewirkten Glanzepoche der niederländischen Malerei geht sie ihrem endlichen Verfall entgegen. Hiernach zerfällt die Sammlung in drei Klassen.

Klasse I.

Die niederländischen und deutschen Schulen in ihrer ursprünglichen Kunstentwicklung und ersten Blütheepoche (15. und Hälfte des 16. Jahrhunderts).

§ 32.

Die Malerei wurde, wenn auch zuerst sich auf Miniaturen beschränkend, schon sehr früh sowohl in Deutschland wie in den Niederlanden geübt (13. und 14. Jahrhundert), eigentliche Gemälde

kann man aber erst seit dem Vorgange der Gebrüder Hubert und Jan van Eyck rechnen, welche der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören und zuerst die Oelmalerei, wenigstens in weiterem Umfange, zur Anwendung brachten. Man kann den Werken dieser rasch fortschreitenden Kunstrichtung, bei nicht zu verkennendem Mangel an Beherrschung der Darstellungsmittel, namentlich aber an Freiheit der Bewegung und Schönheit des Ausdrucks, doch weder Innigkeit des Gefühls noch Kraft des Colorits absprechen. Die gewissenhafte Anlehnung an die unmittelbare Naturwahrheit lenkte sie zwar rücksichtlich der Form stets von dem höheren idealistischen Standpunkt ab — und diese Tendenz hat sich als Tradition bis auf den heutigen Tag in den Niederländern fortgeerbt — aber die zuweilen sogar schroffe Derbheit ihres Naturalismus verhinderte sie nicht, eine große Kraft in der Auffassung der gegebenen Charaktere zu entwickeln. Den Niederländern folgten zunächst die Künstler des Niederrheins, sodann die oberdeutschen Maler, aber nicht mit gleicher Bedeutung. Seit dem 16. Jahrhundert zeigte sich auch das Streben nach wissenschaftlicher Begründung der Technik (Lucas van Leyden), dem freilich das ästhetische Element zu sehr geopfert wurde. Während dessen begann in Deutschland der eigentliche Aufschwung durch Albrecht Dürer, Hans Holbein und Lucas Cranach, der Ersterer als Hauptvertreter der fränkischen, der Zweite der schwäbischen, der Dritte der obersächsischen Schule (vergl. § 37).

512—523. { *Hubert van Eyck* (1366—1426) } : Großes, aus 12
 { *Jan van Eyck* († 1441) }

Tafeln gebildetes Altarbild für die Kirche des heiligen Johannes von Gent, mit folgenden nach den Nummern geordneten Darstellungen: „Die gerechten Richter“ — „Die Streiter Christi“ — „Die singenden Engel“ — „Die musicirenden Engel“ — „Die heiligen Einsiedler“ — „Die heiligen Pilger“ — „Johannes der Täufer“ — „Bildniß des Stifters Vyts“ — „Engel Gabriel mit Maria“ — „Verkündigung Mariä“ — „Bildniß der Gemahlin Vyts“ — „Johannes der Evangelist“.

524. *Michael Cocxie* (1497—1592), Schüler Raphaels: „Copie des Mittelbildes des Genter Altars, und zwar der unteren Reihe“.

525. *Michael Cocxie*: „Copie desselben Bildes und zwar der oberen Reihe“. Diese beiden Bilder wurden für Philipp II. von Spanien copirt.
528. *Jan van Eyck*: „Ein Christuskopf in altchristlicher Manier“.
- 529b. *Pieter Christophsen* (1400 — 1452): „Das jüngste Gericht“.
534. *Rogier van der Weyden der Jüngere* (— 1529): „Kreuzesabnahme“.
538. *Meister mit dem Weberschiffchen* (1480 — 1500): „Verehrung der heiligen drei Könige“.
- 551a. *Aus der altniederländischen Schule*: „Christus am Oelberge“.
553. *Hughe van der Goes* (— 1480): „Das Antlitz des dornengekrönten Christus“.
559. *Lucas Sunder, gen. Lucas Cranach* (1472 — 1553): „Portrait des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg in Cardinalstracht“.
563. *Jeronymus Bosch* (— 1500): „Das Weltgericht“.
- 563a. *Hans Holbein der Jüngere* (1498 — 1554): „Johannes der Täufer und Magdalena“.
577. *Hans Holbein*: Portrait des Georg Frondsberg, Feldhauptmanns Carls V.“
586. *Hans Holbein*: „Portrait eines londoner Kaufmanns“.
590. *Lucas Cranach*: „Portrait Johann Friedrichs des Großmüthigen“.
- 592a. *Hans Holbein*: Portrait der Anna Boleyn, Gemahlin König Heinrichs VIII. von England“.
593. *Lucas Cranach*: „Brunnen der Jugend“.
594. *Lucas Cranach*: „Venus und Amor“.
603. *Hans Baldung Grien* (1500 — 1534): „Christus zwischen den Schächern am Kreuz“.
615. *Niederländische Schule*: „Bildniß eines Mannes“.
616. *Joan Mabuse* (um 1500): „Maria mit dem Kinde“.
617. *Aus dem Atelier des Lucas Cranach*: „Portrait Luthers“.
618. *Lucas Cranach*: „Portrait Luthers als Junker Georg“.
619. *Aus dem Atelier des Lucas Cranach*: „Portrait Melanchthons“.
637. *Lucas Cranach*: „Portrait der Gemahlin Luthers, Catharina's von Bora“.

Klasse 2.

Die niederländischen und deutschen Schulen der Uebergangsperiode (16. und zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts).

§ 33.

Die Einwirkung der ihrer höchsten Blüthe entgegen gehenden italienischen Kunst wurde der niederländischen Malerei verderblich, da sie dadurch ihre Eigenthümlichkeit einbüßte, ohne dafür einen hinreichenden Ersatz zu gewinnen. Namentlich verfielen die Niederländer durch ihre Sympathie für Michelangelo in groteske Formlosigkeit und Gefühlskälte. Joan Mabuse und Bernardin van Orley geben den Anstoß hiezu. Dieser verkehrten Richtung gegenüber beginnt eine Reaction sich zu entwickeln, welche durch Hinneigung zur Landschafts- und Genremalerei die der niederländischen Kunst innewohnende Sympathie für das unmittelbar Naturgemäße wieder zu ihrem Rechte verhalf, obgleich auch diese Richtung sich jenem verderblichen Einfluß nicht ganz entziehen konnte. Am meisten blühte die Portraitmalerei.

640. *Joan Mabuse*: „Noah wird von seinen Söhnen verspottet“. Nach dem in der Sixtinischen Capelle befindlichen Frescogemälde von Michelangelo copirt“.
641. *Lancelot Blondeel* (1530—1560): „Das jüngste Gericht“.
642. *Joan Mabuse*: „Adam und Eva“.
645. *Bernardin van Orley* (1500—1550): „Venus und Amor, schlafend“.
648. *Joan Mabuse*: „Neptun und Amphitrite“.
652. *Frans de Vriendt*, gen. *Frans Floris* (1520—1570): „Venus und Amor“.
653. *Lambert Sustermann*, gen. *Lambert Lombard* (1506—1560): „Maria mit dem Kinde“.
659. *Joachim Uytewael* (1566—1604): „Loth mit seinen Töchtern“.
661. *Henry de Bles*, gen. *Civetta*: „Adam und Eva“.
662. *Frans Floris*: „Loth mit seinen Töchtern“.
671. *Jan Messys* (1540—1563): „Zwei Wechsler“.

678. { *Jan Breughel, gen. Sammtbreughel*
(1568—1625) } : „Schmiedewerk-
statt des Vulkan“.
688. { *Jan Breughel*
Johann Rottenhammer (1564—1608) } : „Bacchusfest“.
690. *Johann Rottenhammer*: „Musik, Dichtkunst und Malerei“.
693. *Huijs* (1550—1571): „Ein Dudelsackpfeifer von einer Alten bestohlen“.
695. { *Bartholomäus van Bassen*
(um 1624) } : „Das Innere einer Kirche im
Frans Frank der Jüngere italienischen Geschmack“.
696. *Adam Elzheimer* (1574—1620): „Die durstige Ceres“.
698. *Frans Floris*: „Vulkan zeigt den Göttern die gefangene Venus mit dem Mars“.
702. *Anton Sallaert* (um 1615): „Schlittschuhlaufen auf der Schelde bei Antwerpen“.
707. *Judocus de Momper* (um 1600): „Ein Eichenwald“.
708. *Lüdger Tom Ring der Jüngere* (1562): „Eine Küche“.
717. *Pieter Isaack* (um 1620): „Portrait Christians IV. von Dänemark“.
722. *Abraham Bloemaert* (1567—1647): „Traum des Joseph“.
733. *Blicke*: „Innere Ansicht einer Kirche im italienischen Stil“.
734. *Kornelius Kornelissen, gen. Kornelius van Harlem* (1574—1638): „Bathseba im Bade“.
739. *Hendrick van Steinwyck der Jüngere* (um 1600): „Ein Gefängnis“.
743. *Jacob Gerritz Cuyp*: „Bildnis einer alten Frau“.
744. *Paul Bril*: „Eine Landschaft“.
750. *Theodor de Keiser* (um 1620): „Ein Familiengemälde“.
753. *Paul Moreelze* (1571—1638): „Portrait einer jungen Frau“.

Klasse 3.

Die niederländischen Schulen der zweiten Blütheperiode und des zweiten Verfalls (17. und 18. Jahrhundert).

§ 34.

Den Verirrungen der vorigen Periode machte Rubens ein Ende, indem er eine neue, eben so originale wie künstlerisch bedeutsame Richtung einschlug, deren Charakter hauptsächlich in einer seltenen Verbindung von Kühnheit in der Behandlung der Motive mit glühender Farbenkraft des Colorits beruht. Er ist der Meister der sogenannten „breiten Manier“ in der Oelmalerei, und übte theils unmittelbar, theils durch seine Schüler einen nachhaltigen und bedeutamen Einfluss auf die Malerei der ganzen Zeit aus, dem sich namentlich auch die Spanier gehorsam zeigten. Der etwas jüngere Rembrandt ging auf dem von Rubens betretenen Wege selbstständig fort. Bei einer gewissen capriciösen Drastik in der Behandlung der Motive, die aber nie ans Groteske oder Unschöne streifte, wufste er namentlich durch die Oekonomie in der Contrastik von Licht- und Schattenwirkung eine Kraft und eine Tiefe des Colorits zu entwickeln, worin er unerreicht dasteht. Vor Allem ist es die durchweg harmonische Gesamtwirkung seiner Bilder, welche einen oft überwältigenden Eindruck macht. Beide übten neben der religiösen Malerei vorzüglich auch die Genremalerei und das Portrait, welches letztere durch ihre Schüler, insbesondere den bedeutendsten derselben, van Dyck, zu einer früher nicht geahnten Vollendung gebracht wurde.

Was die Motive betrifft, so gewinnt die Landschaft, das Genre und das Portrait immer mehr an Umfang und Bedeutung; daneben die Thiermalerei und das Stilleben, welches letztere gegen das Ende der Blüthezeit sehr in den Vordergrund trat. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt sich jedoch eine merkliche Abnahme: Kraft und Tiefe des Colorits gehen verloren, die Motive werden unbedeutend und die Ausführung geistlos.

Die deutschen Maler, deren Zahl jedoch sehr abnimmt, schlie-

fsen sich im Allgemeinen den Bestrebungen der Niederländer im 17. Jahrhundert an, namentlich im Genre- und Landschaftsfache.

758. *Petrus Paulus Rubens* (1577—1640): „Portrait seiner zweiten Frau, Helene Torment“.

761. *Rubens*: „Bildniss eines jungen Mannes“.

762. *Rubens*: „Krönung der Maria als Himmelskönigin“. Hauptbild.

763. *Rubens*: „Portrait eines jungen Mädchens“.

766. *Frans Hals* (1584—1666): „Portrait eines Mannes“.

768. *Antony van Dyck* (1599—1641) „Bildniss eines Mannes“.

770. *van Dyck*: „Geißelung Christi“.

770a. *Aus der niederländischen Schule*: „Die Werkstatt des Evangelisten Lucas“.

771. *Rubens*: „Christus und Johannes in einer Landschaft“.

774. { *Rubens*
 { *Frans Snyders**) (1579—1657) } : „Eine Hirschjagd“.

776. *Aus der Schule von Rubens*: „Christus und Johannes“.

777. { *Abraham Jansens*
 { *Frans Snyders* } : „Meleager reicht der Atalante den Kopf des erlegten Ebers“.

778. *van Dyck*: „Der todte Christus wird von Maria, Magdalena, Johannes und einem Engel beweint“.

779. *Rubens*: „Christus und Johannes als Kinder“.

780. *Rubens*: „Maria mit dem Kinde, die heilige Catharina, Paulus, Petrus, Joseph und Johannes der Täufer“. Skizze.

781. *Rubens*: „Die heilige Cäcilia“.

782. *van Dyck*: „Portrait des Prinzen Thomas von Caignan“.

783. *Rubens*: „Auferweckung des Lazarus“.

785. *Rubens*: „Perseus und Andromeda“.

786. *van Dyck*: „Portrait einer Tochter König Carls I. von England“.

*) Auf diesem wie auf andern von Snyders mit andern Künstlern gemalten Bildern sind nur die Thiere, Früchte u. s. f. von Snyders.

787. *van Dyck*: „Maria mit dem Kinde, Magdalena, der verlorene Sohn und David“.
788. *van Dyck*: „Portrait der Infantin Isabella Clara Eugenia, Tochter König Philipps II. von Spanien“.
789. *van Dyck*: „Tanz von Kindern“.
790. *van Dyck*: „Portrait der Kinder König Carls I. von England“. Hauptbild.
791. *Gerard Terborch* (1610—1681): „Die Ermahnung“.
793. *Gerard Terborch*: „Genrebild“.
794. *van Dyck*: „Ausgießung des heiligen Geistes“.
796. *Gabriel Metsü* (1615—1658): „Eine kranke Frau mit ihrem Arzte“.
797. *Rubens*: „Die Reitschule“.
798. { *Rubens*
 Snyders } : „Christus mit Maria und Martha“.
799. *van Dyck*: „Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer“.
802. *Rembrandt van Ryn* (1606—1669): „Der Herzog Adolph von Geldern droht seinem gefangenen Vater. Ein Hauptbild.“
803. *Ferdinand Bol* (1610—1681), Rembrandts Schüler: „Portrait eines jungen Mannes“.
804. *Gerbrandt van den Eeckhout* (1621—1674), Schüler Rembrandts: „Die Erweckung von Jairi Töchterlein“.
805. *Rembrandt*: „Der blinde Tobias“. Skizze.
806. *Rembrandt*: „Der Engel erscheint Joseph im Traume“. Skizze.
807. *Jan Lievensz* (geb. 1607—?): „Der blinde Isaak ertheilt dem Jakob den Segen“.
808. *Rembrandt*: „Des Künstlers Selbstportrait“.
810. *Rembrandt*: „Des Künstlers Selbstportrait im Alter von 28 Jahren“.
811. *Rembrandt*: „Moses bei seiner Rückkehr vom Berge Sinai“.
812. *Rembrandt*: „Portrait seiner Frau“.
813. *Govert Flinck* (1616—1660), Schüler Rembrandt's: „Die heilige Anna unterrichtet die kleine Maria im Lesen“.
815. *Govert Flinck*: „Abraham verstößt die Hagar“.

819. *Ferd. Bol*: „Bildniss eines Geistlichen“.
821. *Salomon Koning* (geb. 1609 — ?) „Portrait eines Rabbiners“.
825. *Herschop* (um 1650): „Portrait eines Mohren“.
827. *Herschop*: „Portrait eines Orientalen“.
828. *Rembrandt*: „Kampf des Jakob mit dem Engel“.
830. *Pieter Verelst* (1614 — 1648): „Portrait einer alten Frau“.
838. *Frans Mieris* (1635 — 1681): „Eine junge Dame vor dem Spiegel“.
839. *Jan Liewensz*: „Bildniss eines jungen Spaniers“.
840. *Arthus van der Neer* (geb. 1613 — ?): „Brand einer holländischen Stadt“.
841. *Adriaan van Ostade* (1610 — 1685): „Eine alte Frau unter einer Weinlaube“.
842. *van der Neer*: „Mondscheinlandschaft“.
848. *Caspar Netscher* (1639 — 1684): „Eine Küche“.
850. *Netscher*: „Pomona und Vertumnus“.
852. *Aldert van Everdingen* (1621 — 1675): „Landschaft“.
853. *David Teniers* (1610 — 1690): „Alchymistenwerkstatt“.
859. *Teniers*: „Versuchung des heiligen Antonius“.
866. *Teniers*: Dasselbe Motiv.
869. *Rembrandt'sche Schule*: „Kopf eines alten Mannes“.
878. *Frans Snyders*: „Hahn mit Hennen“.
883. *Jan Fyt* (1625 — 1700): „Ein todter Haase und andere Thiere“.
884. *Jacob Ruysdaal* (1635 — 1681): „Marine“.
- 884a. *Ruysdaal*: „Landschaft mit Schafen u. s. f.“
887. *Nicolaas Berchem*: „Landschaft mit Hirtenstaffage“.
888. *Ludolf Backhuysen* (1631 — 1709): „Marine“.
- 888a. *Rontbouts* (um 1660): „Waldlandschaft“.
893. *Ruysdaal*: „Landschaft“.
895. *Backhuysen*: „Marine“.
898. *Emanuel de Witte* (1607 — 1692): „Inneres einer Kirche“.
905. *Jacob Walscapele*: „Frucht- und Blumengehänge“.
906. *Jan Davidze de Heem* (1604 — 1674): „Fruchtgehänge“.
909. *Johann Heinrich Roos*: „Landschaft mit Viehheerden“.
913. *Aldert van Everdingen*: „Landschaft“.

918. *Pieter de Ring*: „Ein Stilleben“.
920. *Aldert van Everdingen*: „Landschaft“.
922. *Alexander Adrieanssen* (um 1650): „Stilleben“.
928. *Isaak Moucheron* (1670—1744): „Gebirgslandschaft“.
929. *Roos*: „Ein Stier, Kuh, Schaaf und Ziege in der Landschaft“.
932. *Peter Caulitz* (?—1719): „Truthähne und Hühner“.
936. *Evert van Aelst*: „Stilleben“.
940. *Adrieanssen*: „Stilleben“.
943. *Aus der holländischen Schule*: „Ein geschlachtetes Schwein“.
944. *Aus der holländischen Schule*: „Stilleben“.
948. *C. Pierson* (1631—1714): „Stilleben“.
954. *Aus der holländischen Schule*: „Ein geschlachteter Ochse“.
955. *Theodoor van Tulden* (1607—nach 1662), Schüler von Rubens: „Triumphzug der Galathea“.
961. *Willem van Aelst* (?—1679): „Stilleben“.
963. *Jan Davidze de Heem*: „Fruchtgehänge“. Das Mittelstück: „Maria mit dem Kinde“, ist vom Prof. Begas.
972. *Jan van Huysum* (1682—1749): „Blumenstrauß in einem Gefäß“.
973. *Karel Rutharts* (um 1666): „Kampf zwischen Bären und Hunden“.
974. *Frans Snyders*: „Kampf zwischen Bären und Hunden“.
975. *Willem van Aelst*: „Stilleben“.
977. *Pieter Nason* (um 1670): „Stilleben“.
983. *Jacob Gillis* (um 1676): „Flussfische“.
- 985a. *C. Pierson*: „Ein Stilleben“.
989. *Jan Fyt*: „Jagdhunde, ein Reh verfolgend“.
990. *C. Lilienbergh* (um 1625): „Tote Vögel“.
994. *Pieter van Mol* (1580—1650), Schüler von Rubens: „Jakob wird von Isaak gesegnet“.
998. *Jan van Huysum*: „Blumen in einer Vase“.
999. *Rachel Ruysch* (1664—1750): „Blumen und Früchte“.
1007. *Johann Kupetzky* (1667—1720): „Portrait des Künstlers“.

1009. *Willem Honthorst*: „Bildniß der Prinzessin Maria, Tochter Carls II. von England“.
1010. *Adrian Pape*: „Zeichnenunterricht“.
1014. *Balthasar Denner* (1685 — 1749): „Portrait eines alten Mannes“.
- 1014b. *Denner*: „Portrait eines Mannes mit Alongenperücke“.
1018. *Constantin Netscher* (1670 — 1722): „Portrait eines Feldherrn“.
1022. *Johann Kupetzky*: „Bildniß der Tochter des Künstlers“.
- 1023a. *Christian Wilhelm Ernst Dietrich* (1712 — 1774): „Wasserfall bei Tivoli“.
1024. *Caspar Netscher*: „Portrait des Markgrafen Ludwig von Brandenburg“.
1026. *Philip van Dyck* (1680 — 1753): „Ein Mädchen bei einem Blumentopf“.
1028. *van Dyck*: „Unterricht im Zeichnen“.
1033. *Hols*: „Inneres einer Kirche“.
1034. *Johann Kupetzky*: „Der heilige Franciscus in der Wüste“.
1036. *Abraham Storck* (1650 — ?): „Eine Seeschlacht“.

Dritte Abtheilung.

Die byzantinische Malerei und Anfangsperiode der italienischen, niederländischen und deutschen Schulen.

Klasse 1.

Die Byzantiner und die Schulen des mittleren Italiens — 1500.

§ 35.

Die byzantinische Malerei, welche als solche bis auf das 7. Jahrhundert zurückdatirt, steht durch den Mangel an Anmuth in den Formen, durch die Steifheit und Verzerrung in ihren Compositionen unserer modernen Anschauungsweise eben so fern wie dem

antiken Schönheitsgefühl der Griechen. Charakteristisch ist namentlich die dürre Gestrecktheit der Figuren und der Gebrauch eines zähen Bindemittels zur Mischung und Auftragung der Farben, welches zum Stricheln nöthig war und sehr nachdunkelte. — Ein Zweig der byzantinischen Malerei ist die orthodox-kirchliche der Russen, die sich jedoch eines flüssigen Bindemittels bediente. — In Italien schlossen sich im Laufe des 13. Jahrhunderts mehrere Künstler, wie *Duccio di Boninsegna* zu Siena und *Cimabue* zu Florenz dieser Richtung an. *Giotto di Bondone* gab derselben gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine etwas freiere Bewegung, jedoch nur meist in äußerlicher Beziehung, und ist durch seine an den chinesischen Typus erinnernde Augen und lange Nasen charakteristisch. Zugleich ist wichtig, daß er seine Farben mit Pergamentleim und Eigelb mischte, wodurch das Nachdunkeln verhindert wurde. Seit 1420 wurde durch *Masaccio* und *Fiesole* der byzantinischen Malerei in Italien ein Ende gemacht und die eigentliche italienische Kunst angebahnt; nur die Schule von Siena folgte der Tradition des *Duccio*.

1039. *Aus der florentinischen Schule* (Ende des 14. Jahrh.): „Ein Altar von gothischer Architectur in drei Abtheilungen“. In Tempera mit Goldgrund.
1040. *Giotto di Bondone* (1276—1336), Schüler des *Cimabue*: „Maria mit dem Christuskinde“.
1044. *Byzantinisch*: „Maria mit dem Kinde“, in zwei Darstellungen.
1046. *Russisch* (17. Jahrh.): „Die heilige Catharina“.
1055. *Andrea del Castagno* (1403—1477): „Maria betrauert den todtten Christus“.
1056. *Byzantinisch*, von dem Priester *Emmanuel Tzane* (um 1650): „Gott Vater trägt dem Engel Gabriel die Botschaft an Maria auf“. Dabei vier kleinere Bilder auf jeder Seite: „Jakob“ — „David“ — „Ezechiel“ — „Daniel“; — „Moses“ — „Aaron“ — „Jesaias“ — „Habakuk“.
1064. *Taddeo Gaddi* (um 1300—1370), Gemälde in drei Abtheilungen: „Krönung der Maria“ — „Christi Geburt“ — „Christi Kreuzigung“.

1067. *Simon Martini*, gen. *Simon Memmi* (1284—1344): „Maria mit dem Kinde“.

1079—1081. *Taddeo Gaddi*, Altarbild mit Flügeln: „Maria mit dem Kinde“ — „die heilige Catharina“ — „die heilige Margaretha“ mit verschiedenen Nebendarstellungen.

1087. *Marco Palmezzano* (1500—1537): „Maria mit dem Kinde“.

1109. *Filippo Mazuola* (—1505): „Maria mit dem Kinde“.

1122. *Domenico di Bartolo* (1438): „Die Himmelfahrt Mariens“.

1124. *Sandro Botticelli*: „Venus“, nach der mediceischen Venus.

Klasse 2.

Die venetianischen und lombardischen Schulen (im 15. Jahrhundert).

§ 36.

Am Anfang des 15. Jahrhunderts begann die venetianische Malerei sich durch den Vorgang des *Gentil da Fabriano* und der *Vivarini'schen* Malerfamilie von dem Einfluß der Byzantiner und des Giotto etwas frei zu machen, ohne sich zu bedeutender Höhe aufzuschwingen. Noch weiter stehen die lombardischen Malereien, welche überhaupt erst seit Ende des 15. Jahrhunderts nennenswerth sind, zurück.

1143.	{	<i>Antonio Vivarini</i> (um 1450)	} Gemälde in 6 Abth.: „Maria mit den Aposteln und Heiligen“.
	{	<i>Bartolomeo Vivarini</i> (um 1500)	

1145. Aus der venetianischen Schule: „Portrait der Geliebten Petrarca's, Laura“.

1155. *Jacobello del Fiore* (1400—1431): „Der Erzengel Michael mit dem Drachen“.

1162. *Gregorio Schiavone* (um 1470): „Maria mit dem Kinde“.

1170 b. *Andrea Montegna* (vergl. No. 9 und 21): „Märtyrerthum des heiligen Sebastian“.

1180. *Gentile Bellini* (1421—1501): „Maria mit dem Kinde“.

Klasse 3.

Die niederländischen und deutschen Schulen (im 14—15. Jahrhundert).

§ 37.

In den Niederlanden und Deutschland wird der Einfluss der byzantinischen Malerei von der Mitte des 12. Jahrhunderts bemerkbarer; von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. entwickelt sich ein gothischer Stil, angeregt durch die architectonische Skulptur. Seit dieser Zeit ist es namentlich Cöln und Nürnberg, wo sich eine edlere Richtung offenbarte. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gab die Kunstweise der Gebrüder *van Eyck* der Schule zu Nürnberg (schwäbische Schule) einen realistischen Charakter, welcher durch *Wohlgemuth* zu einer bestimmten Form gebracht wurde. Härte und Buntheit im Colorit ist ihr eigenthümliches Gepräge. Die fränkische Schule wurde zu Augsburg namentlich durch die beiden älteren *Holbein* gefördert. (Vergl. § 32.)

1189. *Aus der Cölner Schule* (1550): „Die Himmelfahrt Christi“.

1190. *Lucas Cranach* (1472—1553): „Venus und Amor“.

1192. *Aus der Schule Albrecht Dürers*: „Portrait eines Mannes“.

1198. *Jeronymus Bosch* (1450—1500): „Die Versuchung des heiligen Antonius“.

1217. *Aus der westphälischen Schule* (14. Jahrh.): „Das Antlitz Christi nach dem Mosaikentypus“, eine sogenannte *Vera Icon*.

1224. *Wilhelm von Cöln* (um 1380): Ein Bild von 35 Abtheilungen in 5 Reihen, welche die Lebensgeschichte Jesu darstellen.

1224 a. *Mich. Wohlgemuth* (1434—1519): „Die Kreuzigung Christi“.

1240. *Wohlgemuth* (frühere Zeit): „Maria mit dem Kinde, und die beiden Johannes“.

1242. *Heinrich Aldegrevier*: „Das jüngste Gericht“.

1243. *Aus der Schule von Cöln* (1481): „Krönung der Maria“.

Wir verlassen nun die Gemäldegalerie durch die dem Eingange von der Verbindungsgalerie gegenüber liegende Thür, welche zur **oberen Galerie der Rotunde** führt. Hier befinden sich die berühmten

Teppiche nach den Cartons von Raphael,

§ 38.

welche Papst Leo X. zu Arras in den Niederlanden wirken liefs, zu dem Zweck, bei grossen Kirchenfesten die unteren Wände des für die Geistlichen bestimmten Theils der Sixtinischen Capelle zu schmücken. Es wurden gleichzeitig zwei Exemplare von jedem dieser Teppiche gewebt. Die einen befinden sich in einem der Säle des Vaticans, die andern sind, mit Ausnahme des zehnten, die in unserer Rotunde aufgestellten. Sie waren früher im Besitz des Königs Heinrich VIII. von England und bildeten bis zum Tode König Carls I. eine der Hauptzierden des Königlichen Palastes zu Whitehall. Als sie mit den übrigen Kunstschatzen des unglücklichen Königs versteigert wurden, erstand sie der spanische Gesandte de Cardenas für die Familie der Herzöge von Alba, welche sie bis zum Jahre 1823 in ihrem Palast zu Madrid aufbewahrte. Dann gelangten sie in den Besitz des englischen Consuls Tupper, der sie nach England brachte, wo sie im Jahre 1844 von unserm Könige angekauft wurden.

1244. „Der Tod des Ananias“. Petrus, von acht andern Aposteln umgeben, spricht, von einer erhöhten Bühne herab, das göttliche Strafgericht über Ananias aus, der im Vordergrunde niedergestürzt ist. Im Hintergrunde seine Frau Sapphira, welche, von dem für die Apostel bestimmten Gelde etwas entwendend, demselben Schicksale entgegengeht, links Johannes und ein anderer Apostel Segen und Almosen vertheilend.
1245. „Weide meine Schaafe“. Christus übergibt dem Petrus die Himmelsschlüssel. Andreas und Johannes mit den neun andern Aposteln.
1246. „Paulus und Barnabas in Lystra“. Paulus, voller Entrüstung, dafs man ihnen als Göttern Opfer darbringen

will, zerreißt sein Kleid. Auf der andern Seite der geheilte Lahme, welcher die Veranlassung zu dieser Abgötterei gab. Im Hintergrunde ein Forum mit dem Standbilde des Merkur, mit dem das Volk den Paulus verwechselt hatte.

1247. „Strafe des Zauberers Elymas“. Paulus, welcher mit ausgestreckter Hand die Worte spricht: „Du sollst blind sein“. Die Anwesenden, darunter der Proconsul Sergius auf seinem Richterstuhl, drücken ihr Erstaunen aus.

1248. „Die Bekehrung des Paulus“. Paulus, vom Pferde gestürzt, blickt liegend zu Christus empor, der ihm, von Engeln umgeben, erscheint, während seine Begleiter davon eilen.

1249. „Paulus predigt zu Athen im Areopag“. Paulus, von drei Philosophen umgeben, hebt begeistert seine Arme empor. Im Mittelgrunde einige Sophisten im Streit über den Inhalt der Rede. Auf der Seite Dionysius Areopagita und seine Frau Damaris, in gläubiger Verehrung die Stufen hinaufeilend.

1250. „Die Steinigung des heiligen Stephanus“. Der Heilige ist auf die Kniee gesunken und blickt zu dem oben erscheinenden Gott Vater und Sohn empor. Im Vordergrund Saulus, der die sieben Steiniger zu ihrem Geschäfte anfeuert.

1251. „Der wunderbare Fischzug“. Petrus ist vor Christus auf die Kniee gefallen. Hinter ihm Andreas. In dem andern Schiffe zwei Männer mit dem Emporziehen der Fische beschäftigt.

1252. „Die Heilung des Lahmen“. Petrus, unter der Säulenhalle des Tempels zu Jerusalem, faßt die Hand eines Krüppels mit den Worten: „Stehe auf und wandle!“ Daneben Johannes, weiterhin Volk.

Der zehnte Teppich, welcher „Paulus und Silas im Gefängnis“ darstellt, fehlt in dieser Reihe.

4. Die antiquarischen Sammlungen.

Dieselben sind im untersten Stockwerk aufgestellt. Der Eingang befindet sich an der Straßenseite unter der Verbindungshalle mit dem Neuen Museum.

a. Die Sammlung antiker Metallarbeiten.

(Geöffnet Mittwochs von 10 — 4 Uhr.)

§ 39.

Den ersten Grund zur Sammlung legte Friedrich I. durch Erwerbung der Bellori'schen Denkmäler. Unter Friedrich II. wurde die Stosch'sche Sammlung, unter Friedrich Wilhelm III. die reichen Sammlungen von Koller, Dorow, Bartholdy, Uhden, Nagler und Becker u. s. f. angekauft. Die Sammlung zählt in Gold und Silber 300 Gegenstände, in Bronze, Eisen u. s. f. fast 3000, so daß sie unter den außeritalischen Sammlungen die reichste Europa's ist.

1. Arbeiten in Gold (im Gemmensaal aufgestellt):

1. Bruchstück eines etruskischen Harnisch's. *) —
2. Hohes Diadem mit Verzierungen und acht Scarabäen in Karneol und Onyx. — 3. Lorbeerkranz. — 5. Haarnadel. —
- 6—24. Agraffen. — 27—31. Halsschmucksachen. — 37. Weibliche Brust, in Carneol geschnitten, mit antiker goldner Fassung. —
52. Armschlange, mit doppeltem Gelenk. — 59 u. 60. Büchse zu Wohlgerüchen, in Form eines Tigerkopfs. — 67. Halsschmuck mit 280 Granaten, in einem merovingischen Grabe gefunden. —

*) Wo doppelte Nummern an den Gegenständen sind, correspondiren nur die auf grünen Zetteln mit den hier angegebenen Ziffern.

80—84. Parfümbüchsen. — 86—101. Ohrringe. — 103—167. desgl. 170—336. Siegelringe und andre Ringe.

2. Arbeiten in Silber (bis 260 ebenfalls im Gemmensaal):

237. Kopf des Jupiter, mit Lorbeer bekränzt. — 238. Ring mit einem Merkurkopf in Relief. — 239. Ring mit dem Kopf des Kaisers Severus, in Onyx. — 240. Ring mit einem Silberdenar des Kaisers Maximus. — 242. Convexe Scheibe mit Darstellungen des Pan. — 243—252. Ringe mit verschiedenen Darstellungen. — 257. Schnalle. — 258. Nadel. (Die folgenden Silbersachen im Wandschrank VI des Broncenzimmers:) 261. Naturgöttin zwischen zwei aufgerichteten Schlangen. — 262. Helios. — 263. Merkur. — 266. Gruppe der Grazien. — 269. Schlafender Amor. — 290. Weihrauchkästchen zum Opfergebrauch. Deckel altgriechisch, die Vorderseite mit einer Leda neben einem ithyphallischen Priap. — 291. Zweihenkliger Kantharos mit bacchischen Verzierungen. — 294. Schale mit goldgewirktem Asbesttuch mit Resten einer verbrannten Leiche, in einem römischen Grabe zu Weiden bei Cöln gefunden. — 299. Löffel. — 300. Massiver Kandelaber, reich verziert. — 301. Fragment einer gewundenen Schlange.

§ 40.

3. Arbeiten in Bronze, Eisen und Blei (in Schränken I—VI und auf Pfeilern).

I. Schrank (oberste Reihe). 1. Jupiter mit Scepter und Patera. — 3. Jupiter mit einem Adler auf der Hand, eine sehrzierliche Figur auf einem Chalcedontäfelchen befestigt. — Geflügelter Amor. — 14. 15. Apollofiguren. — 16. Kopf des Bacchus mit keimenden Hörnern, aus grünem Basanit. — 49. Herme mit jugendlichem Kopf und silbernem Halsschmuck. — 50. Bärtiger Bacchus als Hermenkopf. — (Zweite Reihe:) 59. Jugendlicher Satyr. 60. Venus, einen Spiegel haltend. — 61—66. Amor in verschiedener Darstellung. — 102. Geschmückter Venuskopf, hinten mit einer bacchischen Maske. — (Dritte Reihe:) 105. Etruskische Venus, mit dem Apfel. — 107. Bronzegefäß, früher vergoldet, mit Silensköpfen an den Henkeln. — 109. Henkelgefäße und Fragmente von solchen. (Unterste Reihe:) Eherne Tafel zum Gedächtniß der Bünd-

nifserneuerung zwischen Ortschaften Asturiens. Ein werthvolles Denkmal.

II. Schrank (oberste Reihe). Darstellungen des Herkules und anderer Heroen: 126. Herkules, als Kind die Schlangen erdrückend. 128. Herkules, bärtig mit Löwenfell und Keule. — 137. Kopf des Achilles, vergoldet. — 143. Narcissus, sich im Wasser spiegelnd. 155. Medusenmaske. — 156. Merkurbüste. — (Zweite Reihe:) Genien und Thiergestalten. (Dritte Reihe): 194. 195. Greife, mit Schlangen kämpfend. — 196. 197. Bacchische Panther auf Wein-gefäßen. — Eine Menge Lampen (205—218, darunter): 215. Altchristliche Lampe mit Greifenkopf und dem Monogramm des Namens Christi. — 216. Desgleichen zu zwei Flammen. — 218. Grofse, reich verzierte Lampe zu sechs Flammen.

III. Schrank (über demselben): 220. Etruskischer runder Schild mit getriebenen Reliefverzierungen. (In der ersten Reihe:) Griechische und etruskische Helme verschiedener Form, darunter: 227—230: Helme mit Backentheilen, Augenöffnungen und Nasenschild. 251—260. Dolche und Messer, Beile, Standartenbeschläge, Lanzen-spitzen, Keile und Kolben, Pfeilspitzen u. s. f. (Im untersten Fach:) Wagen- und Pferdegeschirr, Spangen, Schnallen, Sporen, Ketten, Haken u. s. f.

Am Wandpfeiler: 269. Elephant, mit dem Rüssel salutirend. 270. Amphora. — 271. 272. Etruskische Kandelaber.

IV. Schrank (darüber): 273. Grofser viereckiger Spiegel. — (Oberes Fach:) Etruskische, griechische und römische Spiegel mit und ohne Gravirung. — (Unteres Fach:) Teller, Schüsseln, Näpfe, Zangen, Löffel, Durchschläge, Seihgefäße und anderes Geräth zum Hausgebrauch.

V. Schrank (darauf): Kandelaber und Lampenträger, darunter 302. Kandelaber in Gestalt eines starken Rohrschaftes mit Blattansätzen. — (Oberes Fach:) Weihgeschenke, Opfergeräte, Pateren, Opferbeile, Feuerschürer, Phallische Amulette. Gymnastische Gegenstände: Diskus, Hantel, Strigilis. Chirurgische und medizinische Geräte, darunter 350. Arzneikästchen eines römischen Arztes. Auf dem Schiebedeckel Aeskulap in einem zweisäuligen Sacellum, in Silber eingelegt. Im Innern Schubkästchen

zu Arzneien, ferner Gewichte u. s. f. Am Rhein gefunden. 351. 352. Dazu gehörige bronzene Röhre mit Deckel, worin eine silberne Sonde. — 353. Steinplatte zum Reiben der Medicamente. — 354 — 359. Andre ähnliche Fragmente und Instrumente. — (Im unteren Fache:) Kleine rohgearbeitete menschliche und Thierfiguren, Pferdchen, Widder, Kinderspielzeug u. s. f., Waagen und Gewichte. 360 — 372. Schlösser, Riegel und Schlüssel. Fischergeräth, als Nadeln zum Netzstricken, Angeln. (Im untersten Fach:) Größere und kleinere Gefäße, Teller, Kannen, Büchsen, Becher. (An der Wand:) 380. Etruskischer Dreifuß. — 381. Nachbildung eines antiken Dreifußes mit reicher Verzierung. Original aus Herkulanum, im Mus. Borbon. zu Neapel. — 384. Nachbildung einer antiken Kochmaschine, in Gestalt eines römischen Castellums mit Thürmen und Zinnen.

VI. Schrank (darauf): 385. Weiblicher Kopf in älterem griechischem Stil. Die Augen von eingelegtem Silber. (Im obersten Fach:) Halsringe für Sklaven und als Militairabzeichen. Siegelringe mit Figuren, Ohrringe, Ketten, Agraffen, Schnallen, Riemzierden, Kapseln, Dosen, Kamine. — (Im untersten Fach:) Thürangel, Beschläge, Staketverzierungen.

4. Arbeiten in Eisen und Blei.

Die ersteren, meist Geräthe, sind stark verrostet; unter den zweiten: 409. Ein Delphin. — 410. Relieffigur des Bacchus. — Ferner: Gefäßchen, Marken, Fabrikzeichen, Ringe, Knöchel u. s. f.

b. Sammlung der Terrakotten.

(Geöffnet Mittwochs 10 — 4 Uhr.)

§ 41.

Die Terrakotten (leichtgebrannte Thonarbeiten) sind meist etruskischen Ursprungs und dienten theils zur Ausschmückung von Tempeln, Gräbern (Aschengefäße), theils zum Hausbedarf (Lampen, Geschirre u. s. f.). (Um den Beschauer nicht zu verwirren, gehen wir hier von der Eintheilung in Schränke, Pulte u. s. f. ab, und geben nur die Nummern der hauptsächlichsten Gegenstände an, welche auf grünen Zetteln vermerkt sind.)

1—5c. Athene Polias. Cerealische Idole. — 11. Säugende Demeter. — 18. Aphrodite und Adonis. — 20. Weibliche Gewandfigur von großer Schönheit. — 24. Opfertisch eines Grabes. — 36—47. Cerealische Statuetten. — 48—64. Nikedarstellungen, Aphroditen, Erotisches. — 65—78. Deckelbecher, Amphorenhenkel, Fläschchen, Pfannen. — 79—81. Thierfiguren. — 82—87. Koradarstellungen, Mysteriengenien. — 90—101. Demeteridole, cerealische Eingeweihte, Aphrodite. — 102—128. Atlanten, Darstellungen des Pan, Satyr, bacchische und erotische Gruppen. — 131. Trinkhörner mit Thierköpfen. — 137—143. Lampen und Lampenhalter. — 161—164. Großgriechische Reliefs. — 171. Erotisches Lager. — 179. Erotenspiele. — 186—193. Brustbilder der Kora. — 211—215. Christliches. — 216—228. Statuarisches; griechisch. — 233. (auf Postament) Thronende Proserpina oder bona dea mit zwei Sphinxen, ausgehöhlt zum Aschengefäß. Etruskisch. — 234—257. Reliefs. — 265. Herkules im Kampfe mit der Hydra. — 268. Herkules mit dem nemäischen Löwen kämpfend. — 269. Herkules im Kampf mit dem Stier. — 270. Lebensgroße Köpfe italischer Kunst. — 296—299. Gefäßfragmente, Votivreliefs. — 300—314. Reliefs, Medusen, Masken. — 315. Votivgliedmaassen, Phallite. — 324. Rohe Amphora mit neptunischem Ansatz, aus Neapel. — 325. Friesfragment mit Delphinen auf Wellen. — 333—372. Lampen, darunter Gladiatorenkämpfe, bacchische Darstellungen, phallische Gruppen.

c. Sammlung von antiken Glasarbeiten, Wandgemälden, Mosaiken, Miscellaneen.

§ 42.

1—6. Mehrfarbige Gefäße von Glas, griechischer Kunst, darunter Oenocheen, eine tiefe, gemusterte, grünliche Schale. — 7—15. Römische gefärbte Glassachen, darunter: 10. Fragmente römischer Glasmosaiken; 13. Altchristliche Glasmosaiken. — 16—25. Römische weiße Glassachen, darunter: 20. Fensterscheibe aus Pompeji; — 22. Becher mit durchbrochener Verzierung und mit ebenfalls durchbrochenem griechischen Trinkspruch; — 23. Pokal; — 24. Becher mit Pflanzenverzierung in Relief; — 26. Amphora;

— 27. Gemusterte Schüssel. — 29—56. Gegenstände von Knochen, darunter: 29. Reliefdarstellungen bacchischer Genien in Gestalt eines Kandelaberfusses; — 33. Votivaltar; — 34. Römische Frauenbüste; — 36. Flötenröhren; — 38. Würfel; — 39. Tessen; — 43. Nestnadeln von verschiedener Form; — 45. Griffel; — 46. Kamm und weibliches Schmuckgeräth aus einem römischen Grabe.

57—64. Mosaik: 57. Centaurenkampf mit wilden Thieren, berühmtes Mosaik Marefoschi aus der tiburtinischen Villa Hadrians. — 58. Lustbarkeit auf einer Nilinsel (Präneste). — 60. Askoline. Darstellung des Schlauchtanzes vor Bacchus und Ariadne. — 61. Trunkener Silen, von Satyrn gestützt. — 62. Verschiedene Thierfiguren.

65—77. Wandmalereien und Aehnliches: 65. Schreitender Amor. — 66. Centaurengruppe. — 67. Panther. — 75. Fragmente von Terrakotten und Stuck aus Winckelmanns Nachlaß. — 77. Kopien der aldobrandinischen Hochzeit und anderer pompejanischen Wandgemälde (an der Wand).

d. Vasensammlung.

(Geöffnet Mittwochs 10 bis 4 Uhr).

§ 43.

Diese aus mehr als 2000 Stück bestehende reichhaltige Sammlung datirt seit 1805, in welchem Jahre zuerst die berühmte Henin'sche Sammlung in Paris angekauft wurde. Vermehrt wurde dieselbe durch den Erwerb der Sammlungen von Gargiulo in Neapel, von Minutoli, von Koller, sowie durch directe Erwerbungen an Ort und Stelle. — Die meisten Vasen der Sammlung rühren aus Mittel- und Unteritalien, Griechenland und den griechischen Inseln her; und zwar zum größten Theil aus alten Gräbern, in denen sie um die Todten herumstanden oder an den Wänden aufgehängt waren. Sie sind nicht sowohl als Aschenkrüge denn als Weihgeschenke zu betrachten, welche den Todten mitgegeben wurden. Wichtig sind sie theils ihrer schönen und mannigfaltigen Formen wegen, theils und vorzüglich deshalb, weil sie fast die einzigen Ueberbleibsel antiker Malerei zeigen. Wenn man bedenkt, daß diese Vasen,

ähnlich unsern modernen Luxusgefäßen, einen mehr kunst-industriellen als eigentlich künstlerischen Werth selbst im Alterthum haben mußten, so fällt eine Vergleichung zwischen der antiken und modernen Malerei auf diesen Sachen sehr zum Vortheil der ersteren aus. Denn wenn auch in ihnen von einem Colorit eigentlich nicht die Rede ist, sondern die Darstellungen sich auf Contourzeichnungen beschränken, so spricht sich doch in ihren Compositionen fast durchgängig eine ideenvolle und selbst geistreiche Auffassung aus. Am vollendetsten sind in dieser Beziehung die Vasen mit röthlichen Figuren auf schwarzem Grunde, welche der Blüthezeit der griechischen Kunst angehören. Die ältesten griechischen Vasen datiren bis zum 6ten Jahrhundert vor Chr. zurück, die Mehrzahl scheint jedoch in die Zeit gegen die Mitte und das Ende des 5ten Jahrhunderts vor Chr. zu fallen. Die Vasen Siciliens und Campaniens datiren aus dem vierten Jahrhundert vor Christo, und die apulischen gehören einer noch späteren Periode an. — Die Vasen haben je nach ihrer Bestimmung verschiedene Namen, z. B. „Amphoren“ (Wein- und Oelkrüge), „Hydrien“ (Wasserkrüge mit drei Henkeln), „Krateren“ (Mischgefäße), „palästrische“ Vasen (Preisvasen für den Sieger in der Palästra) u. s. f.

§ 44.

Sie sind in der Sammlung in drei Zimmer vertheilt, und zwar enthält:

Das **erste Zimmer**, Schrank I: „Gefäßeformen“; — Schrank II: „Korinthische Gefäße“; — Schrank III und IV: „Schwarze etruskische Vasen“; — V (Tisch): „Korinthische Vasen aus Nola und Etrurien“; — VI (Tisch): „Archaische Vasen, Künstlernamen“; — VII (Nebenher): „Etruskische Gefäße mit Reliefs“.

Das **zweite Zimmer** (Saal), Schrank I: „Archaische Vasen, schwarz auf roth“; — II—VI (Tische zur Rechten): „Amphoren“; — VII Schrank (an der Hinterwand): „Archaische Hydrien. Lekythen. Phallica“; — VIII (Schrank): „Trinkhörner u. dergl.“; — IX—XI (Tische): „Nolanische Vasen, roth auf schwarz“; — XII, XIII (Tische): „Campanische und großgriechische Vasen“; — XIV (Schrank): desgl.; — XV (oberwärts ver-

theilt): „Gefäße späteren Stils“; — XVI (Mitten im Saal auf 42 Postamenten oder Tischen): „Vasen ansehnlichster Gröfse und Technik“.

Das **dritte Zimmer**, Schrank I: „Gefäße späteren Stils, roth auf schwarz“; — II (Tisch): „Vermischtes, gröfsere etrurische Sachen“; — III, IV (Schränke): „Gefäße ohne Bildwerk, meist nolanisch“; — V (Schränk): „Apulisches, meist mit weissen Figuren“; — VI (Schränk): „Canelirte Gefäße“.

§ 45.

Im Folgenden sind die bemerkenswerthesten Gegenstände der Sammlung (nach den grünen Nummern) zusammengestellt:

An der Thür des **ersten Zimmers** stehen: Zwei antike Modelle grofsgriechischer Grabmäler, bei Pästum entdeckt, welche eine deutliche Vorstellung von dem Innern dieser Gräber sowie namentlich von der Anordnung der Vasen geben.

(I) *) 1. Schildkröte. — 4. Greifenkopf. — 9. Knöchel. — 18. Grofses Alabastron.

(II) 19. Grofser Krug mit Thierfiguren. — 23. Griechische Gefäße aus Korinth. — 24. Grofse athenische Krüge.

(III, IV) 25. Lampenförmiger Aschentopf. — 29. Becher in Schenkelform. — 30. Hühnerkorb. — 31. Opferwannen. — 33. Kelchförmiger Becher mit Eiern darin.

(V) 34. Kesselförmiges Gefäß mit Thierfiguren. — 35. Amphora, mit Darstellungen aus der kalydonischen Jagd (aus Clusium und Caere).

(VI) 36. Kriegsrüstung mit Inschriften. — 37. Siebgefäß des Nikosthenes. — 38. Schale des Nikosthenes. — 40. Hippalektryon, archaische Vase des Xenokles. — 42. Proserpina mit Schwan und Gans. — 43. Kleine Gefäße in eigenthümlicher Form: Affe, Stierkopf, Rehkopf, Kriegerkopf. — 45. SchaaLEN mit den Künstlernamen.

(VII) 47. Tarquiniensische Kochmaschine (über den Thüren). —

*) Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Schränke, Tische u. s. f. Vergl. die Uebersicht in § 44.

48. Aschentopf aus Clusium (Console *A*). — 49. Größte clusinische Amphora mit Deckel und Reliefs (Cons. *B*). — 50. Schwarzer Krug mit Thierköpfen. — 53. Kantharos mit eingegrabenen Figuren.

§ 46.

Im **großen Saal**. (I) 54. Amphora: „gescheuchte Centauren“. — 56. Amphora: „Athenens Geburt“, roh.

(II) 59. Amphora: „Minervenopfer“, Rückseite: „Panathenäischer Zug“. — 60. Amphora: „Nessus und Dejanira“. — 62. Amphora in tyrrhenischem Stil: „Herkules in athletischem Zug“.

(III) 63. *a. b. c.* Amphora: „Panathenäische Preisgefäße“. — 64. Amphora: „Panathenäischer Kitharoedensieg“. — 66. Amphora: „Herkules mit dem Eber“. — 67. Amphora: „Herkules im Amazonenkampf“, Rückseite: „Herkules mit dem Eber“. — 70. Oenochoe: „Odysseus und Polyphem“. — 71. Kelebe mit Mündung: „Befreiung des Prometheus“.

(IV, meistens Amphoren) 72. „Kitharspielender Herkules“. — 74. Kitharspielende Pallas und Dionysos. — 75. „Urtheil des Paris mit Hermes und Iris“. — 76. „Flucht des Aeneas“. — 77. „Ajax mit Achills Leichnam“. — 80. „Dreifußraub“. — 81. Oenochon: „Fischergruppe“. — 85. Amphora: Herkules und Andromache“, Rücks.: „Theseus und Minotaur“. — 87. „Frauenbad“.

(V) 89. Große Amphora: „Herkules und Athene zu Wagen“, Rückseite: „Bacchisch“. — 90. „Sisyphus“. — 91. Amphora mit doppeltem Henkel: „Apollo unter Musen“, Rückseite: „Gigantenkampf“. — 92. Lekythos: „Bacchischer Herkules mit Inschriften“. — 94. „Geburt der Minerva“, Rücks.: Theseus und Minotaur“.

(VI) 97. Tripodiskos: „Achill und Troilos“. — 98. Skyphos: „Herkules mit dem Stier“. — 100. Hydria: „Dreifußraub“, oben: „Minerva unter Kämpfern“. — 101. Amphora: „Herkules mit der Hydra“.

(VII) 104. Hydrophoren. — 105. Hydria: „Anschirung eines Wagens“, feine Figuren auf weißem Grunde. — 107. Lekythos: „Vermählungszug“. — 109. Lekythos: „Herkules von zwei Minerven begleitet“. — 110. Kylix: „Trinkgelage“, Rücks.: „Frivole Gruppen“. — 111. Archaische Schaale; Fuß in Phallusform.

(VIII, Trinkhörner und Verwandtes) 112. Frauenköpfe, Tischplatten, Krokodil, Widderkopf. — 113. Deckelbild einer Lekane aus Athen, hochzeitlich mit Farben und Vergoldung.

(IX) 114. Gefäfsuntersatz mit athletischen Figuren. — 116. Skyphos: „Schaukel“. — 118. Grofser Skyphos: „Dionysos und Telete“. — 119. Amphora: „Reitender Bacchus“. — 120. Oenochoe: „Argos und Io“. — 121. Kyathis: „Dionysos Gigantomachos“. — 122. Kylix: „Ankleidungsscene“. — 123. Schlanke Amphora: „Adonis und Liebesscenen“. — 125. „Dionysos Philax“, als runde Figur eines kleinen Kruges.

(X) 126. Schaale des Euphronios. — 127. Lekythos: „Nike des Seesiegs“. — 129. Amphora: „Flötender Olympos“. — 130. Kylix: „Pythia auf dem Dreifufs. Jagdscenen“. — 131. Kalpis: „Ariadne auf Naxos“. — 136. Kyathis: „Chironische Schriften“. — 137. Aryballos: „Komos und Oenos“. — 138. Kylix: „Bacchischer Charon“. — 141. Teller des Doris: „Sitzende Pallas“. — 144. Kylix: „Herkules im Hesperidengarten“.

(XI) 145. Kalpis: „Schaukel“. — 146. Pelike: „Oedipus vor der Sphinx“. — 150. Amphora: „Eos und Kephalos“. — 152. Schaale mit Inschrift: „Kampf um Patroklos“. — 153. Prächtige Amphora: „Kitharoedos Apollo“. — 154. Amphora: „Amazonenkämpfe“. — 156. Kalpis: „Pallas und Perseus“.

(XII) 162. *a. b.* Zwei Doppelköpfe. — 163. Krater mit Reliefs: „Sphinx und Minotaur“. — 164. Phiale mit Reliefs: „Abenteuer des Odysseus“. — 168. Stamnos mit Inschrift am Boden: „Medea und Peliaden“. — 169. Stamnos: „Mord des Aegisthos“.

(XIII. XIV) 170. Volcentische Kalpis: „Urtheil des Paris“. — 171. Lukanisches Gefäfs: „Theseus und Helena“. — 172. Oxybaphon: „Delphische Gottheiten und Hermes“. — 178. Krug: „Hermes und Penelope“.

(XIV) 182. Apulische Hydria: „Todtenopfer“. — 184. Pelike: „Hochzeitscene“.

(XV) 188. Schwarzer Krater auf gesondertem Fuß; aus Etrurien. — 189. *a. b.* Zwei Gefäße mit Kämpfen und bacchischen Darstellungen; aus Bomarzo.

§ 47.

Mitten im Saal auf Postamenten I—XLII und Tischen. (XVI). Größte Vasen der Sammlung.

- 190. Kalpis: „Apollo und sieben Musen“.
- 191. Spitze Amphora: „Boreas und Orithyia“, Rücks.: „Die Familie des Erechtheus“.
- 195. Große archaische Schale mit Kampfszenen.
- 197. Tyrrhenische Amphora: „Hermes und Silen, Cithar spielend“.
- 198. Apulische Amphora: „Dionysiaka“, „Diomedes in Daunien“.
- 199. Apulische Amphora: „Todtenopfer“.
- 200. Volcentische Schale: „Gigantenkampf“, innen: „Eos“.
- 201. Schale: „Peleus und Thetis“; „Liebespaare“.
- 202. Große apulische Amphora: „Orestes, Thyestes u. s. f.“; „Eberjagd“.
- 203. Apulische Amphora: „Amazonenkämpfe und Mysterienbilder“.
- 206. Kandelaberförmige, apulische Amphora: „Dionysos gelagert“; „Amazonenkämpfe“.
- 207. Kandelaberförmige Amphora: „Heroon und Todtenopfer“.
- 208. Apulische Amphora: „Aktäon, Chrysippus, Aegina“.
- 209. Apulische Amphora: „Urtheil des Paris“.
- 212. Große Amphora mit Voluten: „Eos und Kephalos“.
- 213. Große Amphora: „Herkules Vermählung mit Hebe“; „Amy-mone“.
- 216. Apulische Amphora: „Hesione“; „Parisurtheil“.
- 221. Amphora mit Voluten: „Kalydonische Jagd. Geryon“; „Bellerophon“.
- 224. Apulische Hydria: „Herkules und Omphale“.
- 228. a—c. Drei Trinkschalen.
- 231. Hydria: „Achills Erziehung“.

§ 48.

Im dritten Zimmer. (I) Gefäße späteren Stils mit röthlichen Figuren.

(II) Die größeren Vasen aus Etrurien: 232. Aegyptisi-

rende Kelebe: „Achill und Memnon“. — 235. Hydria: „Dionysos unter Silenen“. — 240. Schwarzer Stamnos mit der kleinen Figur eines Schleuderers am Halse. — 241. Hydria mit Reliefs. — 244. Archaische Amphora: „Dreifufsraub“. — 247. Teller mit ägyptisirender Lotusverzierung. — 254. Schalen mit oskischer Inschrift.

(III u. IV) Gefäße ohne Bildwerk: 256. *a—f*. Vasen von etruskischer Provinzialfabrik: „Charon als Todesdämon“.

(V) Apulisches: 259. Frauenbad. — 260. Harpyie, phallisch.

(VI) Kannelirte Gefäße: 263. Skyphos mit knotigem Henkel.

e. Gemmensammlung. *)

(Geöffnet von 10—4 Uhr am Dienstag und Freitag.)

§ 49.

Die Sammlung datirt ihrem Anfange nach schon von Joachim I. her und wuchs bereits unter den brandenburgischen Kurfürsten bedeutend an. Friedrich der Große verdreifachte sie durch den Ankauf der Sammlungen des Grafen Odam, des Generals von Pfau und der Stosch'schen Sammlung, welche allein aus 3442 Nummern bestand. Gegenwärtig zählt die Sammlung über 5000 Denkmäler, darunter allein fast 1500 goldne Siegelringe und Medaillons.

Die Gemmen (geschnittene Steine) sind theils vertieft geschnitten: Gemmen im engern Sinne, auch „Intaglio“ genannt, theils erhaben geschnitten: „Cameen“. — Welches Volk zuerst diese Kunst geübt, ist schwer zu entscheiden. Sicher ist, daß wir schon bei den alten Babyloniern die Sitte, geschnittene Steine als Zierrath zu tragen, kennen, und daß von ihnen dieselbe zu den alten Juden überging. Die Aegypter waren in der Kunst des Steinschneidens sehr geübt, und es ist bewundernswürdig, mit welcher Präzision sie die fast mikroskopisch kleinen Figürchen und Symbole ihres Cultus in die härtesten Steine einzugraben ver-

*) Gipsabdrücke und Glaspasten von den interessantesten Exemplaren der Sammlung erhält man zu verhältnißmäßig sehr geringen Preisen bei Herrn M. Krause, akademischem Künstler und erstem Galerieaufseher des Antiquariums. Derselbe giebt auch den Besuchern der Sammlung Aufschluß über die ausgestellten Denkmäler.

standen. Von griechischen geschnittenen Steinen aus dem Alterthum ist eine große Menge vorhanden. Bei ihnen bildete diese Kunst offenbar eine zunftartige, weitverbreitete Beschäftigung, namentlich seit Alexander dem Großen, also gegen das Ende der eigentlichen Blüthezeit der griechischen Skulptur (Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.). Es ist bekannt, daß Alexander der Große seine Siegelringe nur von dem Pyrgoteles schneiden ließ. Am Hofe der syrischen Könige und der ägyptischen Ptolemäer trieb man einen unglaublichen Luxus mit geschnittenen Steinen, die man nun auch erhaben zu schneiden begann (Cameen), um sie zur Einfassung von Schmucksachen und Tempelgeräthen zu verwenden.

§ 50.

Die Sammlung zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, wovon die erste die „Gemmen“, die zweite die „Cameen“ enthält. Die Abtheilungen zerfallen wieder in Klassen, welche den Hauptperioden der Steinschneidekunst entsprechen.

Erste Abtheilung: Vertieft geschnittene Steine oder Gemmen im engeren Sinne.

I. Klasse: Gemmen ägyptischen und orientalischen Stils (bis zum 3. Jahrhundert n. Chr.).

1. „Der Falk mit der Osiriskrone“. Orientalischer Sardonyx. Vorzügliches Exemplar. — 4. „Der ägyptische Herkules auf einer Nilbarke“. Aus Jaspisachat als Skarabäus geschnitten. — 24. Profilköpfe des „Jupiter Ammon und der Juno Ammonia“. Syrischer Granat. — 52. „Serapis, mit den Attributen der Ober- und Unterwelt“. Karneol. — 84. „Harpokrates als Kind“. Achatonyx. — 184. „Harpokrates, als Sonnengott“. Rother Jaspis.

II. Klasse: Griechische und etruskische Gemmen (bis zum 3. Jahrhundert v. Chr.).

72. „Kadmus mit dem Drachen“. Karneol. Eins der vorzüglichsten Stücke der Sammlung. — 73. „Kadmus bekämpft den

Drachen“. Karneol. — 75. „Fünf von den Thebaischen Helden: Polynices, Tydeus, Amphiaraus, Parthenopäus, Adrast“. Karneol mit etruskischer Inschrift. — 84. „Ein Widderkopf“. Karneol. — 86. „Pegasus, mit einem Pferde“. Karneol. — 88. „Drei griechische Ritter“. Karneol. — 90. „Jupiter und Semele“. Glaspaste. — 93. „Triton mit zwei Delphinen“. Sarder. — 106. „Eros auf einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen“. Chalcedon. 111. „Eros, eine Amphora füllend“. Sardonyx. — 114. „Apollo, eine Lyra besaitend, die er auf das Haupt einer Priesterin stützt“. Sardonyx. — 143. „Tydeus, sich nach den Todtenspielen mit der Strigilis reinigend“. Karneol. — 144. „Theseus findet sein Schwert“. Karneol. — 152. „Diomedes und Glaukos“. Karneol.

III. Klasse: *Griechische und römische Gemmen, Götterdarstellungen*
(vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 2. Jahrhundert n. Chr.).

3. „Das Haupt des Saturn“. Sarder. — 37. „Hekate mit sechs Fackeln in den sechs Händen“. Karneol. — 44. „Prometheus mit dem Adler“. Sarder. — 54. „Mars im Kampf mit Typhon“. Karneol. — 63a. „Jupiterkopf“. Karneol. Vorzüglich schönes Exemplar. — 120. „Ganymed, vom Adler Jupiters geraubt“. Achatonyx. — 210a. „Cereskopf“. Achatonyx. Eine der ausgezeichnetsten Gemmen des Alterthums. — 275. „Kopf des Vulkan“. Smaragd-Plasma. — 290. „Minervakopf“. Nachbildung der Minerva von Phidias. Karneol. — 390. „Mars und Venus, von Vulkan überrascht“. Karneol. — 417. „Venus Anadyomene“. Karneol. — 566. „Amor auf einer Amphora“. Karneol-Onyx. — 613. „Amor auf einem von einem Löwen und einem Bock gezogenen Wagen“. Karneol. — 670. „Eros und Anteros“. Smaragd. — 680. „Kopf der Psyche“. Schwarzer Obsidian. 752. „Apollo Citharoedus mit der Lyra“. Karneol. — 756. „Apollo Citharoedus auf einem Altar. Heliotrop. — 795. „Diana von Ephesus“. Karneol. — 820. „Aktäon bei der badenden Diana“. Chalcedon. — 831. „Ein Hirsch, von vier Hunden angegriffen“. Karneol. — 842. „Hermeskopf“. Karneol. — 921 — 926. „Bacchusköpfe“. Karneol. — 927. „Bacchuskopf mit

Stierhörnern“. Amethyst. — 964. „Kopf der Ariadne“. Brauner Sarder. — 980. „Hermaphrodit“. Achatonyx. — 994. „Silen mit einer Weintraube“. Karneol. — 1026. „Satyr mit einem Bockchen“. Karneol. — 1062. „Bacchantin-Brustbild“. Achatonyx. 1080. „Bacchant mit einer Maske“. Berühmter Ring Ficeroni's. Chalcedon. — 1198. „Aeskulap“. Karneol. — 1215. „Geflügelte Victoria“. Smaragd. — 1247. „Pomona mit Schleier und Früchten“. Sarder, $3\frac{1}{2}$ Zoll hoch. — 1490. „Priester mit einer Schlange, hinter ihm eine Frau“. Obsidian. — 1491. Priester mit einer Schlange, ein anderer mit einem Widderkopf“. Smaragd-Plasma.

IV. Klasse: *Griechische und römische Gemmen. Heroen* (aus derselben Zeit).

36. „Kopf des Herkules“. Karneol. — 53. „Herkules“. Karneol. — 58. „Herkules am Scheidewege, Venus mit dem Apfel, Genius der Tugend“. Karneol. — 128. „Omphale mit den Attributen des Herkules“. Chalcedon. — 165 — 167. „Meleager mit dem Kopf des kalydonischen Ebers“. — 170. „Atalante, nach dem Apfel der Venus blickend“. Amethyst. — 202. „Sisyphus mit dem Felsstück“. Jaspis. — 414. „Leander durchschwimmt den Hellespont“. Karneol.

V. Klasse: *Griechisch-römische Gemmen. Kaiser- und historische Portraits.*

9. „Unbekannter männlicher Kopf“. Karneol. — 73 — 75. „Romulus und Remus von einer Wölfin gesäugt“. Karneol. 92. „Kopf des Marcus Junius Brutus“. Bergkrystall. 103 a. „Kopf des Sextus Pompejus“. Vorzügliches Werk. 110—113. „Portraits des Cicero“. — 132. „Augustus und Livia“. (Antike Paste.) — 188. „Bekränztes Portrait des Kaisers Commodus“. Bergkrystall.

VI. Klasse: *Griechisch-römische Gemmen. Beschäftigungen und Zustände.*

66. Ein alter Diener, mit einem Korbe und Fruchtzweig,

füttert eine Gazelle“. Sarder. — 71. „Ein Mann und zwei Frauen bei einem Kinde knieend“. (Antike Paste.)

110. „Ein Diskuswerfer“. Amethyst. — 118—125. „Wettrenner“. — 125. „Ein Sieger in den Spielen“. Antike Paste. 126—139. „Wagenlenker“. — 140—156. „Rennbahn des Circus“. 157—162. „Thierkämpfe“. — 167. „Ein dramatischer Dichter, vorlesend“. Karneol. — 168—198. „Darstellungen von Schauspielern“. 204. „Eine Hand, die an einem Ohre zupft“, mit der griechischen Inschrift: „Gedenke meiner“. Karneol.

VII. Klasse: *Geräthe und Schmucksachen.*

1—29. Verschieden geformte Helme. — 40. Kriegswaffen. — Karneol. — 188. Gefäß mit Handgriffen. Unten Sphinx. Karneol. — 207. Gefäß mit Schlange als Henkel. Auf der Rundung „Leda mit dem Schwan“. Karneol. — 235. Amphora. Die Henkel sind von zwei männlichen Figuren gebildet, die einen Kranz über die Oeffnung halten. Auf der Rundung die „Wölfin, Romulus und Remus säugend“. Sardonyx. — 328. „Männliche und weibliche Maske“. Sarder.

VIII. Klasse: *Thierdarstellungen.*

12. „Ein Löwe verwundet“. Karneol. — 65. „Kopf eines Pferdes“. Karneol. — 67. „Verwundetes Pferd“. Karneol.

Zweite Abtheilung: Erhaben geschnittene Steine oder Cameen.

§ 51.

I. Klasse: *Antike Cameen.*

1. „Apotheose des Septimius Severus“. Severus und Juno auf dem Triumphwagen, der von zwei fliegenden Adlern getragen wird. Onyx (8½ Zoll breit und 7 Zoll hoch). — 2. „Adler mit ausgebreiteten Flügeln“; als Agraffe. Onyx. — 3. „Adler mit ausgebreiteten Flügeln, worauf ein Brustbild des Serapis mit dem Modius und der Isis; auf dem Kopfe Harpokrates“. Achat. 4. „Urtheil des Paris, dabei Merkur und Amor“. Onyx. Vorzügliches Werk. — 5. „Ceres, bekränzt, mit Bacchus und Kora,

als Kindern, im Gewande“. Onyx. — 6. „Ariadnekopf mit einem Rehbockfell“. Onyx. — 7. „Kopf des Eros mit Flügeln und Binde“. Onyx. — 8. „Herkules und Cerberus“. Onyx. — 9. Profilköpfe des Ptolemäus Philadelphus und der Arsinoë“. Onyx. — 10. „Geharnischter Römer mit zwei Frauen“. Jaspis. — 11. „Ceres sucht die Proserpina“. Karneol. — 12. „Onyxgefäß (3 $\frac{1}{3}$ Zoll hoch, 4 $\frac{1}{2}$ Zoll im Umfang). Das ausgezeichnetste Denkmal der Sammlung. Die Darstellung bezieht sich auf die Geburt des ältesten Enkels des Augustus von seiner Tochter Julia. — 13. „Victoria auf einer Biga“. Onyx. — 14. „Laubfrosch in Naturgröße“. Antiker Smaragd. — 15. „Römischer Imperator auf einer Biga, mit Wagenlenker“. Antike Paste. — 16. „Eine weibliche Figur“. In einem römischen Grabe bei Cöln gefunden. Chalcedon.

II. Klasse: *Christliche und mittelalterliche Cameen.*

17. „Haupt des Johannes des Täufers in einer goldenen Schaale“. Achatonyx. — 18. „Christuskopf“. Lapis Lazuli. — 19. „Bildnis Albrechts von Brandenburg“. Chalcedon. — 20. „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ (16. Jahrhundert). Chalcedon-Onyx. — 21. „Sterbende Cleopatra“. Hyacinth.

III. Klasse: *Moderne Arbeiten.*

22. „Hekuba's Opfer zur Rettung Troja's“. Kiesel mit eingesprenktem Jaspis. — 23. „Herkules am Scheidewege, Minerva und Venus mit Amor“. Chalcedon-Onyx. — 24. „Aeneas mit Anchises und Askanius aus Troja fliehend“. Achat.

26. „Ein Heros und Venus mit Amor“. Chalcedon-Onyx.

27. „Urtheil des Paris“. Chalcedon-Onyx. — 28. „Psyche steigt in den Orkus hinab“. Achat. — 30. „Apollo-Brustbild“. Karneol-Achat. — 31. „Kopf Alexanders des Großen“. Chalcedon-Onyx. — 32. „Kopf des Augustus“. Chalcedon-Onyx. Von F. Püchler d. J. — 33. „Silen mit dem jungen Bacchus spielend“. Von Morelli. Achat.

f. Münzsammlung.

(Geöffnet Dienstag und Freitag von 10—4 Uhr.)

§ 52.

Den Anfang der Sammlung machte Kurfürst Joachim II.; der große Kurfürst vermehrte sie bedeutend, ebenso Friedrich I., welcher den Faltz'schen Nachlaß ankaufte; wogegen Friedrich Wilhelm I. eine große Anzahl alter Goldstücke einschmelzen ließ. Friedrich II. bereicherte sie bedeutend, namentlich durch den Ankauf mehrerer Sammlungen (vergl. § 49), wozu später das Münzkabinet von Anspach und verschiedene andere Sammlungen hinzukamen. Nach dem Freiheitskriege wurden angekauft: das Ludwig'sche Thaler cabinet, die Sammlung des Prinzen Biron von Kurland, die des Barons von Memmingen, die Titsingh'sche Sammlung chinesischer Münzen, die Arlet'sche Sammlung, die v. Nagler'sche u. a. Gegenwärtig zählt die Sammlung, mit Ausschluss der Doubletten, 90000 Stück in Gold, Silber und Kupfer, worunter 40000 antike Münzen und Medaillen. — Von dieser Gesamtsammlung sind nun in höchst zweckmäßiger Weise eine Anzahl von Musterstücken (1105 Stück) öffentlich in Schautischen unter Glas ausgestellt, welche nicht nur sämtliche Münzländer repräsentiren, sondern auch die Entwicklung der Prägkunst in überschaulicher Weise deutlich erkennen lassen.

I. Antike Münzen.

Sie zerfallen in griechische und römische Münzen. Die ersteren erstrecken sich von No. 1—441, die letzteren von No. 442—1105.

A. Griechische Münzen.

§ 53.

1—3. Hispanien. Altspanische Münzen der Städte *Bursada*, *Cissa*, *Helmantica*. Reiter. S. *)

*) S. bedeutet Silber, G. Gold, E. Erz.

4—5. Gallien. *Massilia*: Apollokopf; Rad. Kopf der Artemis; Löwe. S.

6—10. Barbarische Münzen. — 11. Etrurien. — 12—17. Italische Münzen aus dem Bundesgenossenkriege (91—88 v. Chr.). S. — 18—45. Campanien; darunter: 21. 22. *Capua*; 23. *Cumä*; 24—30. *Neapel*; 31. 32. *Nola*; 35. Römisches Goldstück. — 46. 47. Apulien. — 48—56. Calabrien. *Tarent*. — 57. 58. Lucanien. 57. *Heraclea*. Pallaskopf; Herkules. Die erste Münze dieser Art, trefflicher Kunststil. — 90—112. Bruttii. — 113—191. Sicilia, darunter: 156—175. *Syrakus*; eine Goldmünze mit dem Kopf der Arethusa; einige Königsmünzen, wie 176. 177. *Agathokles*; 180—183. *Hiero II.* (um 270—216 v. Chr.) Goldstück mit dem Kopf der Persephone.

192. 193. Moesien. — 194—211. Thracien, darunter: 198. *Byzanz*; 199. *Hadrianopel* mit dem Brustbild des Kaisers *Caracalla*. — 212. 213. Könige von Pannonien. — 214—243. Macedonien, darunter: 218. *Acanthus*; ferner Königsmünzen: 222. *Archelaos* (413—399 v. Chr.) mit einem Apollokopf; 224—227. *Philipp II.* (359—336 v. Chr.). Goldmünze mit Apollokopf; 228—234. *Alexander der Große* (336—323 v. Chr.). Goldmünze; Pallaskopf; 237—239. *Demetrius Poliorcetes* (306—286 v. Chr.). — 244—251. Thessalien; darunter: 248—250. *Larissa*. — 252. 253. Illyricum.

254—257. Epirus, darunter: 256. *König Pyrrhos* († 272 v. Chr.). Kopf der Artemis. Goldmünze. — 258. 259. Insel *Corcyra*. — 260—262. Akarnanien. — 263. Aetolien. — 264. 265. Locris. — 266. Phocis. — 267—270. Böotien.

271—275. Attika. *Athen*. Pallaskopf; Eule mit Olivenzweig. Tetradrachme, Drachme und halbe Drachme. S. — 276. 277. Insel *Aegina*. — 278—282. Achaia. Silber- und Erzmünzen von *Korinth* und *Sicyon*. — 287—309. Elis, Messene, Argos, Arkadien, Insel *Creta*, *Euböa*, *Ceos* und *Melos*.

310—315. Könige von Pontus, darunter: 310. *Mithridates VI.* mit Portraitkopf (aus den Jahren 77 u. 76 vor Chr.). S.

316—382. Kleinasiatische Münzen, darunter: 333. *König Attalus I.* von Pergamus (241—197 vor Chr.). Portraitkopf. S.;

341. 342. *Smyrna*; Apollokopf, Homer; 354. *Insel Rhodos*; Goldmünze mit dem Kopf des Sonnengottes.

— 383—403. *Syrien*; darunter die Königsmünzen: 383. *Seleukos I.* (312—280 vor Chr.). Kopf des Herkules. S.; 384. 385. *Antiochus I.* (280—261 vor Chr.). Kopf des Königs. S.; 403. *Antiochia*. Kopf des Kaisers Otho (69 nach Chr.). E. — 404—407. *Phönizien*; darunter: 405. *Tyrus* (vom Jahr 119 vor Chr.). Kopf des Herkules. — 408—412. *Persische Könige*, 408. Goldene Darike. — 413. 414. *Parthische Könige*. — 415. *Sassaniden*. — 416. 417. *Indien*. Menander, aus dem 2. Jahrh. v. Chr., mit griechisch-kabulischer Inschrift.

418—434. *Aegypten*. Könige: 418. *Alexander*, Sohn Alexanders des Großen und der Arsinoë († 311 vor Chr.); 419—422. *Ptolomäus I. Soter* (305—285 vor Chr.). Kopf des Königs, schöne Goldmünze; 423. 424. *Ptolomäus II. Philadelphos* (285—247 v. Chr.). Die erste mit dem Kopfe des Ptol. Soter und seiner Gemahlin Berenice, die zweite mit dem Kopf des Königs und seiner zweiten Gemahlin Arsinoë; 425. *Arsinoë*. Kopf der Arsinoë. Goldmünze mit schönem Gepräge; 427. *Ptolomäus VIII.* (117—81 vor Chr.). Kopf des Königs mit dem Dreizack. — 429—434. *Alexandria unter römischer Herrschaft*. S. u. E. — 435—439. *Cyrenaica*. — 440. 441. *Könige von Numidien und Mauretanien*.

B. Römische Münzen.

§ 54.

442—463. Aelteste gegossene Erzmünzen Mittelitaliens; darunter: 445. Ein As aus Etrurien; 455. Ein Quadrans aus Umbrien.

464—475. Erzmünzen der römischen Republik mit den Köpfen der Götter, denen die verschiedenen Sorten zugetheilt waren.

476—698. Silber- und Goldmünzen der römischen Republik, zum großen Theil mit den Namen und Typen einzelner Geschlechter und Familien bezeichnet; darunter: 556—562. *Cornelii*. Cn. Lentulus (Kopf des Genius populi Romani). Denare mit dem Triquetrum, Sinnbild Siciliens, wo sie für die Consuln d. J.

705, L. Cornelius Lentulus und C. Claudius Marcellus, geprägt wurden; L. Scipio Asiaticus, Consul d. J. 671, verherrlicht den Triumph des L. Scipio Asiagenes vom Jahre 565; Dianenkopf. — 604 — 607. *Licinii*. P. Crassus (Venuskopf). A. Licinius Nerva (Kopf der Fides). S. — 617. 618. L. Manlius Torquatus (Pallaskopf und Torques), T. Manl. Torquatus, zum Kampfe ansprengend. — 640 — 643. *Plautii*. — 647. 648. Cn. Pompejus Magnus (Kopf des Numa Pompilius). — 665 — 673. C. Julius Cäsar, darunter eine Goldmünze mit dem Stern der Vergötterung, Venus Victrix. — 674 — 680. M. Junius Brutus. Die Goldmünze stellt den ersten Consul Brutus dar. — 684 — 687. Sextus Pompejus. Die Goldmünze mit dem Kopf des Pompejus. — 689 — 696. M. Antonius. — 697. Cleopatra. Kopf derselben und der ihres Gemahls Antonius.

699 — 1074. Erz-, Silber- und Goldmünzen der römischen und späteren weströmischen Kaiser, darunter: 699 — 713. Augustus († 14 nach Chr.). — 714. 715. Livia, seine Gemahlin. — 726 — 728. Tiberius (14 — 37 nach Chr.). — 738 — 742. Caligula (37 — 41 nach Chr.). — 754 — 768. Nero (54 — 68 nach Chr.). — 787. 788. Titus (79 — 81 nach Chr.). G. — 815 — 828. Hadrian (117 — 138 nach Chr.). G. S. E. — 847 — 852. Marc Aurel (161 — 180 nach Chr.). — 1018 — 1021. Constantin der Große (306 — 337 nach Chr.), schöne Geldmünze. Kopf des Constantin als Princeps juventutis. — 1022. 1023. Denkmünze auf die Gründung Constantinopels. E. — 1046. Valens (364 — 378 nach Chr.). Medaillon von Gold fast $\frac{1}{4}$ Pfd. schwer: „Der Kaiser die Res publica aufrichtend“. — 1051. 1052. Theodosius der Große (379 — 395 nach Chr.) G.

1075 — 1101. Erz-, Silber- und Goldmünzen der oströmischen Kaiser.

1102 — 1105. Contorniaten aus dem 4. und 5. Jahrhundert nach Chr.

II. Mittelalterliche und moderne Münzen.

§ 55.

Sie sind nicht ausgestellt, werden jedoch den Fremden gezeigt, die sich deshalb an den Vorsteher der Sammlung wenden.

1. Preussen. 10500 Stück. Sie beginnen mit dem Wendenfürsten *Pribislaw* (um 1120 nach Chr.) und den Askanischen Fürsten, von *Albrecht I.* († 1170) bis auf das Hohenzoller'sche Königshaus. Anhang: Münzen der Herren und Städte Preussens.
2. Portugal. Münzen d. Kön. *Emanuel* († 1521) bis auf *Maria II.*
3. Spanien. Von der Niederlage der Westgothen, *Liuva I.* († 572) bis auf *Isabella II.*
4. Frankreich. Merovinger, *Chlodwig III.* († 694). Karolinger, *Pipin* († 768); Kapetinger, *Philipp II.* († 1223) bis *Louis Philipp.*
5. Grossbritannien. Englische Münzen von den ältesten Angelsächsischen Fürsten ab. Normännische, Plantagenet, Lancaster, Tudor, Stuart u. s. f. bis auf die Gegenwart. — Schottische Münzen, von *Alexander II.* (1214—1249). — Irländische Münzen, *Sihtric III.* (um 1000).
6. Niederlande. Die ältesten von 1030 (Bischöfe von Utrecht).
7. Belgien. Vom 10. Jahrh. ab bis auf die Gegenwart.
8. Schweiz. Vom 13. Jahrh. Kantone Zürich und Basel.
9. Italien. Von den Longobardenkönigen, *Kunibert* (686—700). Sämmtliche Päpste.
10. Deutschland. Bracteaten aus dem 12. u. 13. Jahrh. — Carls des Grossen Silbermünzen. Münzen der freien Reichsstädte. Deutsche Kaiser.
11. Dänemark. Aus der vorchristlichen Zeit. Die Königsmünzen beginnen mit *Canut III.* und *Hardicnut* († 1042) bis jetzt.
12. Skandinavien. Von König *Swerker II.* (1200) in Schweden, *Olaf Trygvesson* (1000) in Norwegen.
13. Rußland. Von *Wassili Dimitriewitsch* (1400) an bis jetzt.
14. Moldau, Wallachei, Serbien und Griechenland.
15. Amerika. Die ältesten aus der Zeit der portugiesischen und spanischen Herrschaft.

Außerdem enthält die Sammlung gegen 7000 Stück Medaillen auf Privatpersonen und Begebenheiten aus allen Ländern, sowie gegen 6000 Stück altasiatische, chinesische, japanesische und andere orientalische Münzen.

Das Neue Museum.

Öffnung: täglich von 12 – 2 Uhr gegen Eintrittsgeld von 5 Hfr. Eingang unter
der Verbindungsgalerie zwischen dem Alten und Neuen Museum.

B. Das Neue Museum.

§ 56.

Das „Neue Museum“ ist bestimmt, alle diejenigen Sammlungen aufzunehmen, welche früher in verschiedenen Lokalen zerstreut waren und im Alten Museum nicht Raum fanden. Aber das ist nicht der äußerliche Unterschied, der wesentlichere ist, daß beide Museen eine durchaus verschiedene Bestimmung haben, indem das Alte Museum hauptsächlich den historischen Originalkunstwerken sowohl in der Plastik, wie in der Malerei, das Neue dagegen den in Rücksicht auf kunstgeschichtliche Uebersicht zur Vervollständigung der Sammlung dieser Originale (jedoch nur der Skulptur) nöthigen Kunstdenkmälern in Abgüssen nach den in den Museen anderer Länder befindlichen Originalen gewidmet ist. Angenommen sind die Skulpturen der ägyptischen Kunst, welche nicht bloß in Abgüssen sondern in Originalen sämtlich im Neuen Museum befinden. Außerdem enthält das Neue Museum nach verschiedenen andere, theils in das Gebiet der reproductiven Kunst (Kupferstichkabinett) theils in das der Tektonik (Nordische Alterthümer — ethnographische Sammlung des Grafen Raut — Kunsthandwerk und dergleichen Sammlungen).

Das Neue Museum.

(Geöffnet: alltäglich von 12 — 2 Uhr gegen Eintrittsgeld von 5 Sgr. Eingang unter der Verbindungsgalerie zwischen dem Alten und Neuen Museum.)

§ 56.

Das „Neue Museum“ ist bestimmt, alle diejenigen Sammlungen aufzunehmen, welche früher in verschiedenen Lokalen zerstreut waren und im Alten Museum nicht Raum fanden. Aber dies ist nur ein äußerlicher Unterschied, der wesentlichere ist, daß beide Museen eine durchaus verschiedene Bestimmung haben, indem das Alte Museum hauptsächlich den historischen Originalkunstwerken sowohl in der Plastik wie in der Malerei, das Neue dagegen den in Rücksicht auf kunstgeschichtliche Uebersicht zur Vervollständigung der Sammlung dieser Originale (jedoch nur der Skulptur) nöthigen Kunstdenkmälern in Abgüssen nach den in den Museen anderer Länder befindlichen Originalien gewidmet ist. Ausgenommen sind die Skulpturen der ägyptischen Kunst, welche sich nicht bloß in Abgüssen sondern in Originalien sämmtlich im Neuen Museum befinden. Außerdem enthält das Neue Museum noch verschiedene andere, theils in das Gebiet der reproductiven Künste (Kupferstichkabinet) theils in das der Tektonik (Nordische Alterthümer — ethnographische Sammlung des Grafen Rofs — Kunstkammer) schlagende Sammlungen.

1. Das Neue Museum als Gebäude.

§ 57.

Architektonisch wie kunstwissenschaftlich betrachtet, bildet das Neue Museum ein in sich abgeschlossenes und systematisch gegliedertes Ganzes. Das Gebäude soll hier nicht, wie im Alten Museum, blofse Hülle für die Kunstdenkmäler sein, sondern in seinen einzelnen Theilen, namentlich durch malerische Ornamentik, sich so mit den in demselben aufgestellten Werken verbinden, dafs beide zusammen ein lebendiges Verständniß des betreffenden Abschnitts der Kunstgeschichte geben. Daraus folgt, dafs das Neue Museum keinen einfachen Baustil haben kann, dessen Gliederung bis in die kleinsten Details consequent aus einem Grundprinzip flösse, obgleich im Allgemeinen seine Architektur nach klassischen Motiven durchgeführt ist. Der Plan des Neuen Museums ist nach dem ursprünglichen Entwurf Sr. Majestät des Königs, unter Oberleitung des Generaldirectors der Königlichen Museen, von Olfers, durch den Oberbaurath Stüler ins Leben gerufen und unter Beihülfe unserer namhaftesten Meister in der Skulptur und Malerei ausgeführt. — Es ist, wie schon oben erwähnt, mit dem „Alten Museum“ durch eine Galerie vereinigt, welche die Hinterfront des letztern mit der südlichen Seitenfront des ersteren in Verbindung setzt. Die Hauptfront des „Neuen Museums“ liegt nach Osten, gegen die Spree gekehrt, bis zu welcher, nach Abtragung der jetzt noch den Totalanblick des grosartigen Gebäudes hindernden Privatgebäude, ein freier mit Colonnaden umgebener Platz die prachtvollen Anlagen vollenden wird.

Das Gebäude ist kein ganz regelmässiges Viereck, indem die schmale Seite, welche dem „Alten Museum“ zugekehrt ist, mit der Hauptfront einen spitzen Winkel bildet. So gering freilich die Abweichung vom rechten Winkel ist, so wirkt dieselbe doch auf die Säulenstellung der an dieser Seite liegenden Lokalitäten merklich ein. Die Hauptfront, welche auf jeder Ecke durch eine den Hauptkörper des Gebäudes etwas überragende Kuppel flankirt wird, deren Unterbau zugleich ein heraustretendes Eckstück bildet, hat eine Länge von 337 Fufs und eine Höhe von 75 Fufs. Der auf beiden Fronten hervortretende Mittelbau, in welchem auf der Hauptfront das Hauptportal liegt, erhebt sich bis zur Spitze des Frontispices bedeutend über die Seitenbauten, nemlich bis zu einer Höhe von 100 Fufs, und umfaßt das den ganzen kolossalen Bau von oben nach unten durchschneidende

Treppenhaus,

welches bei einer Breite von 57 Fufs die ganze Tiefe des Gebäudes, nemlich 128 Fufs, und die ganze Höhe des Mittelstücks (100 Fufs) misst. Vom Treppenhaus aus, das also den Mittelpunkt des ganzen Gebäudes ausmacht, überblickt man den Organismus der verschiedenen in drei Etagen vertheilten Sammlungen des Neuen Museums ihrer lokalen Gliederung nach, da sich hier die Hauptthüren aller Galerieen öffnen.

Stellt sich der Beschauer nemlich zwischen die beiden mittelsten von den vier kostbaren jonischen Säulen aus carrarischen Marmormonolithen, welche die innere Galerie des obern Stockwerks tragen, oder zwischen die kolossalen Rossebändiger vom Monte Cavallo, so erblickt er zu seinen Füßen die breite aus schlesischen Marmormonolithen bestehende Treppe, welche, in die Vorhalle des **unteren Stockwerks** hinabsteigend, aus dieser links in das Aegyptische Museum, rechts in das Museum nordischer Alterthümer und die ethnographische Sammlung führt. Links von dem bezeichneten Standpunkt mündet, in gleicher Ebene mit demselben, also im **mittleren Stockwerk**, unter der Galerie der Eingang zur Sammlung der Abgüsse antiker und mittelalterlicher Skulpturen, welche, von der altgriechischen Kunst beginnend, sich im Ganzen durch elf Säle

und Gemächer hindurch um das Treppenhaus herumzieht und unter derselben Galerie, aber auf der dem Eingang entgegengesetzten Seite, ausmündet. Zu beiden Seiten der grossen nach unten führenden Treppe führen zwei Treppen zum **oberen Stockwerk**, wo sie sich in einem der „Karyatidenhalle des Pandroseions am Tempel des Erechtheus zu Athen“ nachgebildeten kleinen Tempel vereinigen, der hier eine Bekrönung der Treppenumündungen bildet und sich an die zweite Galerie des oberen Stockwerks anschliesst, welche links in die Säle des Kupferstichkabinets, rechts in die der Kunstkammer leitet.

Steigt man zu dieser Karyatidenhalle empor und wendet den Blick nach unten und oben, so ist man von der imposanten Grösse des Raums, welchen das Treppenhaus einnimmt, überrascht. Zu beiden Seiten ziehen sich an den Hauptwänden des oberen Stockwerks die grossartigen Wandgemälde von Wilh. von Kaulbach hin (siehe § 85), während die untere Hälfte derselben sowie die Treppenwangen mit antiken Reliefs bedeckt sind. Ueber das Ganze wölbt sich die in Giebelform construirte Decke, zugleich das Dach des Mittelstücks des Gebäudes selbst bildend. Sie ruht unmittelbar auf den flachen Wandseiten, mit freiliegenden Querbalken, die durch architektonisch-allegorische Thiergruppen mit Vergoldung geziert sind. Der Fond ist cassetirt und in dunkeln Farben, blau und roth, gemalt, wodurch die Ruhe und Festigkeit der Construction für das Auge noch vermehrt wird. *) Diese Balkenconstruction in der Form eines Hängewerks, die einzige des ganzen Gebäudes, ist nach der Angabe Schinkels für den Bau des Königlichen Palastes in Athen ausgeführt.

§ 58.

Die Decken aller übrigen Säle sind gewölbt und werden von zahlreichen Säulen getragen, welche im untersten Stockwerk theils gemauert theils von Marmor sind, während die Decken im mittleren Stockwerk theils auf den Umfassungsmauern theils ebenfalls

*) Ueber die im Treppenhaus aufgestellten Kunstwerke siehe § 67, über die Wandgemälde §§ 85 ff.

auf Marmorsäulen ruhen, alle aber durch Eisenconstructions mit eingespannten Topfgewölben gestützt sind. Die Säulen des obersten Stockwerks bestehen aus Gufseisen und sind reich vergoldet. Diese mannigfaltige und reiche Ornamentik in der Architektur giebt dem Innern des Neuen Museums einen überaus prachtvollen Charakter, der noch durch die malerische Ausschmückung der Wände erhöht wird, welche überall — sei es durch landschaftlich-historische Darstellungen, sei es durch mythologische Malereien — in engster Beziehung zu den in den verschiedenen Lokalen durch die darin aufgestellten Kunstwerke repräsentirten Kunstepochen stehen und so zum erläuternden Verständniß derselben einen ebenso glänzenden als zweckmäßigen Randtext liefern. Diese innige Verbindung zwischen der architektonischen Ornamentik des Gebäudes mit der kunstwissenschaftlichen Bestimmung desselben erstreckt sich in einzelnen Theilen, z. B. im „ägyptischen Museum“, auch auf den Baustil selbst.

Indem wir nach diesen einleitenden Worten über den architektonischen Gesamtorganismus des Museums nunmehr die Wanderung durch die einzelnen Abtheilungen desselben beginnen, bemerken wir, daß man zwar — weil das Hauptportal noch nicht geöffnet ist — durch das Nebenportal unter der Verbindungsgalerie zwischen dem Alten und Neuen Museum zuerst in das „Museum der nordischen Alterthümer“ eingeführt wird, unsere Wanderung aber der chronologischen Ordnung gemäß mit dem „Aegyptischen Museum“ beginnen muß. Wir begeben uns deshalb durch das erstere und durch

die Vorhalle des unteren Stockwerks,

§ 59.

wo wir die vier herrlichen Säulen aus weißbunten carrarischen Marmormonolithen bewundern, welche ihre Decke tragen, hindurch in das Aegyptische Museum.

2. Das ägyptische Museum. *)

Wir treten durch die Thür links zunächst in den

a. Vorhof (Atrium).

§ 60.

Er ist, in ägyptischem Stil gehalten, eine treue Copie in verkleinertem Maassstabe von der „Vorhalle des berühmten Tempels von Karnak in Oberägypten“. Der mittlere Hof, mit von oben einfallendem Licht, liegt einige Stufen niedriger, als die ihn umgebende Galerie, deren Deckengesims von sechzehn ägyptischen Säulen getragen wird; die Malereien auf den Säulenschäften zeigen die Bilder und hieroglyphischen Namen der alt-ägyptischen Götter. Am Gesims der Galerie über den Säulenkäpitälen ist eine hieroglyphische Inschrift, welche übersetzt lau-

*) Die erste Anlage zum ägyptischen Museum wurde von Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1827 gemacht. Durch die Sammlungen des jetzigen Directors desselben, Passalacqua, sowie der Generale von Minutoli und von Koller, des Staatsministers von Nagler und die reiche Ausbeute, welche Prof. Lepsius von seiner ägyptischen Reise mitbrachte, vergrößert, wurde es vom Schlosse Monbijou, wo es zuerst sich befand, nach dem Neuen Museum verlegt. Die architektonische Anlage, soweit sie die historische Gliederung des Lokals betrifft, sowie die ganze historische Ornamentik durch Ausmalung u. s. f. sind nach der Angabe des Prof. Lepsius ausgeführt.

tet: „Der königliche Sonnenaar, Preussens Rächer, König, Sonne und Stütze Preussens, Sohn der Sonne, Friedrich Wilhelm IV, Philopator, Euergetes, Eucharistos, vom Tof und der Saf geliebt, der siegreiche Herr des Rheins und der Weichsel, der erkoren ist von der Germania, hat aufstellen lassen in diesem Gebäude Kolosse, Statuen, Bilder und Bildwerke, Stelen, Säulen, Särge und vieles Gute, was hergebracht ist aus Aegypten und dem Mohrenlande“. Die im Vorhofe aufgestellten Denkmäler sind: Zwei kolossale sitzende Statuen aus schwarzem Porphyry, Bildnisse der beiden altägyptischen Könige Sesurtasen I. (um 2000 vor Chr. Geb.) und Ramses II., von den Griechen Sesostris genannt (um 1400 vor Chr. Geb.); zwei kolossale Widder-sphinxen, von denen der links befindliche echt (aus Granit), der andere eine künstliche Nachahmung in Gips ist. An den innern Wänden der Galerie sind eine Reihe Grabstelen aufgestellt, die meist aus den Gräbern von Memphis stammen und mit hieroglyphischen Skulpturen bedeckt sind, deren Darstellungen sich auf die Todtenopfergebräuche der alten Aegypter beziehen. Sehr interessant und lehrreich sind:

Die Wandmalereien, welche an der innern Wand der Galerie um dieselbe rings herumlaufen und meist landschaftliche und architektonische Ansichten des alten Aegyptens darstellen. Sie sind von den Malern Schirmer, Gräb, Pape, Max Schmidt und Biermann ausgeführt und enthalten, links vom Eingange beginnend: 1. „Die Pyramiden von Memphis“, von Cheops, Cheffren und Mycerin erbaut; 2. „Gang in die Pyramide des Cheops“; 3. „Den Hathortempel zu Denderah“; 4. „Das Ramasseum, Grabmal des Sesostris, zu Theben“; 5. „Die Memnonssäulen in der Ebene von Theben“; 6. „Ansicht des Innern vom Tempel zu Karnak“; 7. „Aeußere Ansicht desselben“; 8. „Tempel zu Cherif-Hussein“; 9. „Felsengräber zu Beni-Hassan in Oberägypten“; 10. „Aeußere Ansicht derselben“; 11. „Die Steinbrüche von Silsilis“; 12. „Die Obeliskten im kleinen Tempelhofe zu Karnak“; 13. „Tempelhof zu Edfu“; 14. „Ansicht der Insel Phylä in Oberägypten“; 15. „Felsentempel von Medinet Abou“; 16. „Den Berg Barkal“; 17. „Die Pyramiden von Meroe in Oberägypten“.

b. Mittelhalle.

(Eingang hinter den beiden Kolossen.)

§ 61.

An den Wänden Darstellungen aus dem häuslichen Leben der alten Aegypter, Papyrusrollen aus den Gräbern; im Hintergrunde, in einem abgeschlossenen Raum: Die Kolossstatue des Königs Horus, daneben Copieen von Priestergemächern. Links führt eine Thür in den Historischen Saal.

c. Historischer Saal.

§ 62.

In dem kleinen Vorgemach eine Sammlung altägyptischer Backsteine (3—4000 Jahre alt) aus Nilschlamm und Strohstopfeln, mit dem Stempel der altägyptischen Könige bezeichnet.

Der Hauptsaal, dessen Wandmalereien Nachbildungen fertiger Reliefs auf den innern Tempelwänden Aegyptens sind, mit religiösen und kriegerischen Darstellungen (kein Gefühl für Schönheit, Mangel an Zeichnung und Perspective; die Köpfe stets im Profil, die Leiber symmetrisch geordnet. Unterschied der Rassen durch Verschiedenheit der Farbe angedeutet: Weiss, Roth, Schwarz bei den Menschen, Blau und Grün bei den Göttern), enthält theils Skulpturen, theils Antiquitäten in Glaskästen.

Unter den Skulpturen sind zu bemerken: „Die jugendliche Königin *Ramake*“ unter einem bemalten hölzernen Baldachin in altägyptischem Stil (am Ende des Saals) mit der Inschrift: „Die wohlthätige Göttin, die Herrin der beiden Welten, Liebling des Ammon Ra, des Herrn der Throne beider Welten, die Ewiglebende“. Hinter dem Baldachin: Relief an der Wand, darstellend den „König Amenophis“, in Aethiopien gefunden. — „Die Göttin Pecht, oder Isis von Bubastis“ mit Löwenkopf und Sonnenscheibe, Bildsäule in schwarzem Basalt. — An der Fensterwand: „Kopf aus weißem Marmor“, aus der griechisch-ägyptischen Zeit; —

äthiopische Denksteine; — Statue der Isis mit ihrem Sohn Horus; — *Basrelief*, einen Trauerzug darstellend. An der einfenstrigen Querwand: Zwei Bildsäulen der Göttin Pecht; — Grabsteine von Königen; — Zwei Säulen mit sich verjüngenden Kapitälern; — eine *viereckige Säule mit Wandmalereien* (nur die vordere Seite original). Am Eingange unter Glas: *Grabmal der Königin Ramake*. In der Mitte des Saals zwischen den Säulen: Der *Sperber*; — Bildsäule eines Königlichen Rathes mit untergeschlagenen Beinen; Zwei kolossale Köpfe (3000 Jahre alt); — Zwei weibliche sitzende Figuren; — Eine kleine Pyramide von schwarzem Granit, worauf ein Priester in betender Stellung dargestellt ist.

In den Glaskästen befinden sich zahlreiche Denkmäler des religiösen, häuslichen und industriellen Lebens der alten Aegypter: Mumien heiliger Thiere, wie Katzen, Ibis, Krokodille, Schlangen, Sperber. — Götterbilder, wie Phtha (124) und Typhon (125), Amulette, Schmuckgegenstände, ein Metallspiegel, Käämme, Sandalen, Schuhe; — eine Reiseapotheke — ein Farbenkasten mit Palette, Tintenfläschen, Würfel, Waffen, Früchte (Sykomoren, Datteln, Palmennüsse, Trauben, Granaten, sämmtlich mehrere Tausend Jahre alt), Münzen (fast alle aus römischer Zeit), Medaillen u. s. f.

§ 63.

Auf der andern Seite der obenerwähnten Mittelhalle tritt man in den Gräbersaal.

d. Gräbersaal.

Dieser enthält die wichtigsten Schätze des ägyptischen Museums: „Die Göttin Hathor“ (rechts vom Eingange). — Sarkophag aus Kalkstein mit Hieroglyphen bedeckt (4000 Jahre alt). — Grab eines Königlichen Rathes zur Zeit des Cheops; drei andere Gräber, aus derselben Zeit. Zwischen ihnen führt der Eingang zu dem mythologischen Saal.

e. Mythologischer Saal.

Am Eingange die Statuen der Göttin Pecht. Eine Menge Sarkophag, Mumien und verschiedene religiöse Denkmäler. In der Mitte des Saals sind zu bemerken: Sarkophag von Granit in Mumienform; — Mumie unter Glas, dazu ein Sarkophag aus Sykomorenholz in Mumienform, einem jungen Mädchen Namens Hathor angehörig; — Sarg aus Holz geschnitzt, eine Isis mit untergeschlagenen Flügeln darstellend; — großer Porphyrsarkophag mit Hieroglyphen und Basreliefs, darstellend die Götter der Unterwelt; — Sarkophag aus Kalkstein; — Sarkophag aus dunkelm Granit; — zwei Säрге aus Sykomorenholz, zu der Mumie mit einem Perlennetz gehörig. An der Wand eine Reihe von Mumien, darunter eine mit einem goldnen Arm-band. — Die Glaskästen und Schränke an der Fensterwand enthalten wieder Amulette, Toilettengegenstände, Schmucksachen, Münzen und verschiedene Gegenstände zum häuslichen Gebrauch. Die Decken- und Wandgemälde stellen mythologisch-astronomische Ideen der alten Aegypter dar, die unteren Reihen der Figuren an den Wänden die ägyptischen Hausgötter, die oberen Szenen aus dem Todtencultus. In der Mitte der Decke befindet sich der Thierkreis im Tempel zu Denderah, die Sternbilder und Monatsgötter des alten Aegyptens.

Gegenüber dem Eingange zum ägyptischen Museum, links vom Hauptportal, führt eine Thür in das Museum nordischer Alterthümer.

3. Das Museum nordischer Alterthümer.

§ 64.

Die Wandgemälde, welche sich auf die nordische Mythologie beziehen, sind nicht al fresco, sondern in stereochromischer Manier *), wie die Wandgemälde im Treppenhause, ausgeführt und stellen Scenen der altgermanischen Götterlehre nach dem altisländischen Heldenbuche „Edda“ dar. Sie sind componirt und vollendet von den Malern Müller aus Göttingen, R. Heidenreich und G. Richter. Die sämtlichen Bilder bilden einen Doppelcyclus, welcher gegenüber dem Eingange zu beiden Seiten der langen Wände beginnt, über deren Fenster hinläuft, um sich über der Eingangsthür zu vereinigen. Wenn der Beschauer seinen Standpunkt am Ende des Saals, gegenüber der Eingangsthür vom Hauptportal einnimmt, so stellen die Gemälde der linken Wand die Lichtgötter und guten Heroen der altgermanischen Göttersage, die der rechten Wand die Nacht- (unterirdischen) Götter und bösen Genien derselben dar. Ueber jedem Fenster befinden sich drei Darstellungen, welche zusammengehören.

Erste Reihe (Lichtgötter und gute Heroen):

Ueber **Fenster I. links**: „Hertha fährt auf ihrem von weißen Kühen gezogenen Wagen über die Erde herauf, Blüthen und Früchte streuend“; — **Mitte**: „Die Göttin Nott (Nacht) auf dem Rosse Hrimfaxi und ihr Sohn Dagur (Tag) auf dem Rosse Skinfaxi stürmen, von den Wölfen Sköll und Hati verfolgt, durch den Himmel“; **rechts**: „Odin auf seinem Throne Hlidskialf in Asgard, der Götterburg; auf seinen Schultern die beiden Raben Hugin und Munin, zu seinen Füßen die Wölfe Geri und Ferki“.

*) Davon mehr § 94.

Ueber **Fenster II, links und Mitte:** „Baldur, Odins und Frigga's Sohn, durch den bösen Locki verrathen, der ihn durch den blinden Hödur tödten läßt. Nana, seine Gattin, stirbt vor Gram im Schooße seiner Mutter“; — **rechts:** „Hulda, die Göttin der Häuslichkeit und Vorsteherin der Familie“.

Ueber **Fenster III, links:** „Freyr, der Frühlingsgott, auf seinem Eber Gulinborsta über die Himmelsbrücke Bifrost reitend, indem er Regen auf die Erde gießt“; — **Mitte:** „Die schwarzen Erdmännchen bauen das Schiff Skidbladner für den Freyr“; — **rechts:** „Freya, die nordische Liebesgöttin, fährt in ihrem Katzenwagen daher“.

Ueber **Fenster IV, links:** „Odin und Freya, über die Wahlstatt reitend, sprengen Blut aus“; — **Mitte:** „Die Walkyrien, gepanzerte Jungfrauen, durchreiten die Reihen der Kämpfer, um den Heldentod zu geben“; — **rechts:** „Tyr, Herrscher des Kriegs; zu seinen Füßen der Wolf Fenris, der ihm die Hand abbißt“.

Ueber der **Thürwand, links:** „Die Walhalla, der nordische Himmel, wo die Einheriar (Helden) wohnen und sich mit Kämpfen belustigen“; — **Mitte:** „Allvater Odin“. Er bildet den Uebergang von den Göttern des Lichts zu denen der Dunkelheit. Die letztern bilden nun die zweite Reihe.

§ 65.

Zweite Reihe (Götter der Nacht und Unterwelt und böse Genien), welche, von demselben Punkte, wie oben beginnend, sich über den Fenstern der zweiten Wand hinzieht.

Ueber **Fenster I, rechts:** „Thor, der Donnergott, auf dem von zwei Steinböcken, Tanngnistr (Zahnknisterer) und Tanngrisnir (Zahnknirscher) gezogenen Wagen fahrend, schwingt seinen riesigen Hammer Mjolner, womit er die Erde spaltet“; — **Mitte:** „Tanz der Elfen im Mondenschein“; — **links:** „Titania, Königin der Elfen im Nachtreiche Alfheim, schwebt im Mondesschimmer aufwärts“.

Ueber **Fenster II, rechts:** „Riesen tödten die schätzebewachenden Drachen“; — **Mitte:** „Der Greif Pfaffner bewacht die goldne Rüstung“; — **links:** „Spielende Wasseralfen“.

Ueber **Fenster III**: Die Nornen, Schicksalsgöttinnen; **rechts**: „Die Norne Urda gießt Wasser aus dem Brunnen der Vergangenheit auf die Wurzeln der heiligen Esche Iggdrasil, deren Wurzel der Drache Nidhogur (die Zeit) benagt, während durch die Aeste vier Hirsche (die vier Jahreszeiten) laufen, welche die Knospen abfressen. Oben sitzt der vielwissende Adler, und am Stamme läuft die Eichkatze Ratatöskr auf und ab“; — **Mitte**: „Die Norne Skuld spinnt den Lebensfaden, die vier Hirsche“; — **links**: „Die Norne Werdandi an dem Zeitenborn Widgard, in Tafeln Schicksalssprüche schneidend. Im Wasser die Schwäne der Sage“.

Ueber **Fenster IV**, **rechts**: „Muspelheim, das Reich Surturs des Feuerfürsten“; — **Mitte**: „Niflheim, Vorhölle. Nach der Hölle führt die Helbahn, auf der die Todten wandeln. Wir erblicken darauf Gott Baldur, der von Locki getödtet wurde“; — **links**: „Locki, Vater der Hel und des Fenriwolfes, sowie der bösen Widgardsschlange“.

Ueber der **Thürwand**, **rechts**: „Helheim, die Hölle, das schreckliche Reich der Hel, die Wohnung aller Todten, die nicht auf dem Schlachtfelde sterben. Vor dem Thore derselben fließt der Strom Gialla, über dessen goldbedeckte Brücke die Todten hinüber müssen, bewacht vom Höllenhunde Garm und der Götterhasserin Modgodur“.

Ueber der **Thür und Nische der gegenüber liegenden Wand**: In der Mitte „Waffentrophäe“ von nordischen Schilden, Schwertern, Lanzen u. s. f.; zu beiden Seiten „Hünengräber“, die steinerne und die erzne Epoche der altnordischen Cultur andeutend“.

In der dem Eingange gegenüber liegenden Nische sind noch zwei landschaftliche Gemälde von Beller mann zu bemerken: „Ansicht der Hünengräber auf der Insel Rügen“ und „Ansicht von Stubbenkammer auf Rügen“.

§ 66.

Die **Alterthümer** sind in zwei Reihen von Schränken aufgestellt, aber noch nicht numerirt oder sonst näher bezeichnet. Wir beginnen mit dem unter dem Bilde „Hertha fährt auf ihrem von weißen Kühen gezogenen Wagen über die Erde herauf“ befindlichen

I. Schrank: Vs. *) Oben Urnen. Unter Glas Lanzenschäfte, Klingen, Federn, Pfeilspitzen. Unten Urnen, Aschentöpfe von Thon u. dergl. — Rs. Steinerne Lanzenspitzen, Pfeilspitzen. Unten Aschenkrüge.

II. Schrank: Vs. Oben kleine Gefässe, Amulette. In der Mitte Steinbolzen, Kolben, Versteinerungen (Pilze), Pfeilspitzen. Unten Aschenkrüge. — Rs. Steinerne Lanzenspitzen u. s. f.

III. Schrank: Vs. Oben gebrannte und steinerne Gefässe. In der Mitte Hammer- und Beilkolben von Stein; unten Töpfe. Rs. wie Vs.

IV. Schrank: Aehnliche Sachen wie III.

V. Schrank (an der Wand rechts, unter dem Bilde „Walhalla“): Oben ein Götzenbild von Eisenblech. Im Schrank metallne Zierrathen und Waffen. Armringe, Todtenköpfe, Knochenreste. Große Zähne. Oben ein ausgelegtes eisernes Diadem, Stirnringe u. s. f.

VI. Schrank: Vs. Eiserne Ringe, Zierrathen von Messing und Eisen, Pferdegebisse, Drähte, eiserne Scheeren, Spateneisen, Beile. Rs. Pferdegebisse, Hufeisen, Helme, Sporen, eiserne Schwertklingen, Lanzenspitzen und Pfeilspitzen.

VII. Schrank: Gläserne Gegenstände, wie Flaschen, Röhren, Schaaalen; thönerne Lampen, kleine Amulette, Götzenbilder, Schaaalen.

VIII. Schrank: Vs. Hausgötter, kleine eiserne Gegenstände zum häuslichen Gebrauch. Drähte, Ketten. Rs. Mannigfache Zierrathen, Schlüsselhaken u. s. f.

IX. Schrank: Große Drahtringe, Armbänder, doppelt geflochtene Metalldrähte, bronzene große Gefässe.

Außerdem stehen rings an den Wänden auf Consolen Gefässe verschiedener Art, Aschenkrüge u. s. f.

Das Museum für „nordische Alterthümer“ verlassend, steigen wir die vom Hauptportal ins zweite Stockwerk führende breite Treppe hinauf zu der Sammlung der Gipsabgüsse antiker, mittelalterlicher und moderner Skulpturen.

*) Vs. bedeutet „Vorderseite“, Rs. „Rückseite“.

4. Sammlung der Gipsabgüsse antiker, mittelalterlicher und moderner Skulpturen.

Wir beginnen mit den

a. Skulpturen des Treppenhauses *),

§ 67.

weil sich dieselben unmittelbar an die des ersten (atheniensischen) Saals anschliessen. Schon an den Wänden der Treppenwangen bemerken wir die Abgüsse von dem berühmten Fries am Apollotempel zu Phigalia „Amazonenkämpfe“ darstellend. Ist man die Treppe hinaufgestiegen, so erblickt man vor Allem die beiden kolossalsten Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom, deren eine dem Phidias, die andre dem Praxiteles zugeschrieben wurden. Obgleich, wie man auch an den Abgüssen bemerken kann, die Originale in Marmor sehr gelitten haben, so zeigen sie doch sowohl rücksichtlich ihrer Gesamtcomposition wie auch in der Ausführung der Formen eine bewundernswürdige Feinheit und eine hohe Meisterschaft der Technik. Sie sind 17 Fufs 8 Zoll hoch.

In dem Zwischenraum, zwischen der Mitteltreppe und den beiden zum oberen Stockwerk aufsteigenden Seitentreppen, stehen einige lebensgrosse Statuen, ein Antinous, eine Venus u. a., die jedoch dort nur vorläufig ihren Platz gefunden haben. Dagegen

*) Ueber die architektonische Ornamentik des Treppenhauses siehe § 57, über die Wandgemälde § 85.

verfehle man nicht die an den Seitenwänden des Treppenhauses eingelassenen Abgüsse von Reliefs antiker Friesen zu betrachten, welche zu den größten Meisterwerken dieser Art aus dem Alterthum gerechnet werden müssen. Die Friesabgüsse an der linken Wand (wenn man den Standpunkt zwischen den „Rossebändigern“ nimmt) stellen die Metopen und Friesen vom berühmten Theseustempel zu Athen dar, in drei übereinander liegenden Reihen. Die obere enthält die Metopen, einen „Kampf der Centauren und Menschen“ darstellend, darunter befindet sich der Fries der Ostseite des genannten Tempels, einen „Kampf hellenischer Krieger, der Begleiter des Theseus, mit steinschleudernden Barbaren, wahrscheinlich den gigantischen Polantiden“ darstellend. Die Götter schauen auf beiden Seiten dem Kampfe zu, rechts Hephaistos, Diana und Poseidon, links Zeus, Juno und Athene. Die unterste Reihe zeigt den Fries der Westseite, welche ebenfalls einen Kampf, nemlich „der mit Theseus verbündeten Lapithen gegen die Centauren“ darstellt.

Die Abgüsse der entgegengesetzten Seite, ebenfalls von Tempelfriesen entnommen, stellen gleichfalls Kämpfe von Centauren dar.

Aus dem Treppenhause führt, unter der Galerie, vor welcher die „Rossebändiger vom Monte Cavallo“ stehen, rechts eine Thür in eine Reihe von Sälen, welche die Entwicklung der Skulptur von der hellenischen Zeit ab bis auf die Gegenwart repräsentiren. Der erste Saal, in welchen man eintritt, ist der atheniensische Saal.

b. Der atheniensische Saal.

§ 68.

Skulpturen. 1. (In der Mitte des Saals, der Länge nach:) Fragmente der beiden Giebelfelder zu dem berühmten Parthenontempel in Athen; Werke des Phidias; das westliche Giebelfeld, zunächst der Eingangsthür beginnend, stellte den „Sieg der Athene über den Poseidon“ dar. Der Jüngling in liegender Stellung ist der Flusgott Ilissus, daneben zwei sitzende Nymphen. Das östliche Giebelfeld, im Original 95 Fuß lang, zeigte die „Geburt der

Pallas aus dem Haupte des Zeus“. Links der aus dem Ocean emportauchende Sonnengott mit den Sonnenpferden, rechts die Mondgöttin, in den Ocean hinabsteigend. Zwischen ihnen die drei Schicksalsgöttinnen in sitzender Stellung.

2. (An der langen Wand und den Zwischenwänden:) Fragmente vom Fries am Parthenon. Der 70 Fuß lange und $3\frac{1}{2}$ Fuß hohe Fries der Ostseite stellt den „Festzug der Panathenäen nach der Akropolis“, der der Nord- und Westseite (unter dem Wandgemälde „Ansicht von Phigalia“) einen zum Feste gehörenden Reiterzug dar. (Originale in London.)

3. (An der hinteren Querwand:) Nachbildung des westlichen Giebelfeldes vom Athenetempel zu Aegina, darstellend den „Kampf um den Leichnam des Patroklos“; die Figuren des westlichen Giebelfeldes, welche unten auf Postamenten aufgestellt sind, bezeichnen den „Kampf um den Leichnam des Oïkles“. — Großes Naturstudium in allen Körperformen, aber stereotyper, bedeutungsloser Gesichtsausdruck. Frühere Kunstepoche Griechenlands. (Die Originale, gefunden 1811 und restaurirt von Thorwaldsen, befinden sich in München).

4. (An der Fensterwand:) Abgüsse von Karyatiden aus der südlichen kleinen Zelle des Erechtheums in Athen (Originale in London). — 5. Statue der „Pallas“, in Dresden. — 6. „Eros“ in London aus Athen. — 7. „Apollotorso“.

§ 69.

Wandgemälde. 1. (Ueber der Eingangsthür:) „Ansicht vom alten Athen“ (gemalt von Gräb). Im Hintergrunde die Akropolis, die Burg Athens, mit der kolossalen Erzstatue der Athene. — 2. (Daranstossend auf der langen Wand:) „Das Innere vom Tempel des Jupiter zu Olympia“ (nach einem Kaulbach'schen Carton von Pape gemalt). Die kolossale Statue des Gottes bestand aus Gold und Elfenbein, vom Bildhauer Lysikrates. — 3. „Die Dreifußstraße in Athen“ (von Pape). — 4. „Platz vor dem Pantheon auf der Akropolis“. Man bemerke die Statue der Athene, im Hintergrunde die Propyläen des Perikles (von Pape). — 5. „Ansicht von Aegina mit dem Tempel des Jupiter Panhellenios“ (von Schir-

mer). — 6. „Ansicht von Olympia“ (von Gräb). — 7. „Ansicht von Phigalia mit dem Tempel des Apollo Epikurios zu Bassä“ (von Schirmer). — 8. „Ansicht von Syrakus“ (von Biermann). 9. „Die Gräberstrasse von Tlos in Lycien“ (von M. Schmidt). — 10. „Hain des Lycäischen Jupiter“ (von Demselben).

c. Zwischengemach.

§ 70.

1. (In der Nische:) Die berühmte „Gruppe des Laokoon“, Oberpriester des Apollo in Troja. Er wurde, weil er, die Warnung der Cassandra unterstützend, sich dem Einzuge des hölzernen Pferdes in die Stadt widersetzte, mit seinen beiden Söhnen von zwei grossen Meeresschlangen des Neptun erwürgt. Das Original, den Bildhauern Agesander, Polydor und Anthenodor aus der Blüthezeit der rhodischen Kunstschule zugeschrieben, befindet sich im vatikanischen Museum zu Rom.

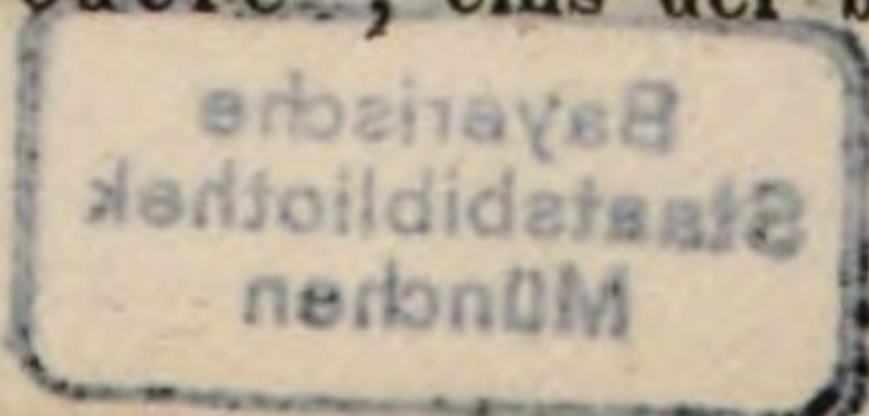
2. (Auf einer Console:) Wiederholung des Kopfes des Laokoon.

d. Apollosaal.

§ 71.

1. (In der Mitte:) Die berühmte „Gruppe des farnesischen Stiers“, so genannt nach der Villa Farnese, wo sie lange aufgestellt war. Das Original, von den Bildhauern Apollonios und Tauriskos von Tralles, aus der rhodischen Schule, ist in Neapel. Die Gruppe stellt die Strafe der Dirke, Gattin des Königs von Theben, dar, welche wegen der Mißhandlung ihrer Stiefschwester Antiope, von den Söhnen der letztern, Zethos und Amphion, an die Hörner eines wilden Stiers befestigt wird, um von demselben auf den Felsen des Cythärongebirgs geschleift zu werden. Grossartig im Gesamteindruck und sehr studirt in den Formen, aber überladen mit nebensächlichen Dingen, zeigt die Gruppe nicht mehr ganz die edle Einfachheit der reinen klassischen Kunstblüthe.

2. „Apollino“ oder „Apollo Lycius“, in ruhender Stellung. — 3. „Apollo von Belvedere“, eins der berühmtesten Werke



des Alterthums. Apollo ist hier als der schöne Sieger (Kallinikos) dargestellt. — 4. „Bacchusstatue“. — An der Rückwand, hinter dem farnesischen Stier: 5. Abguss eines Säulenfragments und des Architravs vom Theseustempel zu Athen. — 6. „Bacchusstatue“. 7. „Diana von Versailles“. Sie hält mit der einen Hand das Geweih der Hindin von Kerynea, mit der andern greift sie nach einem Köcher. — 8. „Die mediceische Venus“, eins der berühmtesten Werke des Alterthums. Das Original, von Kleomenes aus Athen, ist in Florenz. — 9. (Fensterische, Mitte:) „Der schlafende Endymion“. Vorzügliches Werk. Original in Stockholm. 10. (Fensterische rechts:) „Venus von Capua“, wo sie im Theater stand. Sie setzt den Fuß auf den Helm des Mars. — 11. (Fensterische links:) „Venus von Milo“, aus der Schule des Skopas. Original in Paris. — 12. „Torso eines Herkules“. Original im Vatican.

In dem Durchgange zum folgenden (Kuppel-) Saal bemerke man noch 13. „Die Apotheose des Homer“, Relief von Arche-laos von Priene. Oben Zeus mit den neun Musen, dem Apoll, der Pythia und dem Sänger Olen; unten Homer, sitzend; vor ihm als Kinder die Ilias und Odyssee. Er wird vom Erdkreis bekränzt, während die Zeit seine Gedichte hält. Vor ihm ein Altar, an welchem als Opferdiener der Mythos steht, hinter diesem die Geschichte, Poesie, Tragödie, Komödie, ferner die Natur, die Tugend, das Gedächtniß, die Treue und die Weisheit.

e. Kuppelsaal.

§ 72.

Wandmalereien (von Däge, Hopfgarten, Steinbrück u. A. Schmidt). 1. (Ueber der Eingangsthür:) „Sieg des Theseus über den Minotaurus“; — 2. (links:) „Kampf des Bellerophon mit der Chimära“; — 3. (gegenüber der Eingangsthür:) „Herkules mit der goldgehörnten Hirschkuh“; — 4. (rechts:) „Befreiung der Andromeda durch Perseus“. Die andern sich rings um die Kuppel ziehenden Bilder beziehen sich auf den hellenischen Göttercultus und stellen Genien mit den Attributen der verschiedenen Götter dar.

Skulpturen. Links vom Eingange beginnend, theils in Nischen theils an Wandräumen zwischen denselben, in folgender Ordnung: 1. „Grabstele von Delos“. — 2 und 3. Zwei weibliche Statuen: „eine römische Matrone und ihre Tochter“, in Herculaneum gefunden, aus der Kaiserzeit. — 4. „Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos“. Ein Hauptwerk. — 5. „Torso eines Apoll“. — 6. „Amazone mit dem Bogen“. Das Original im Vatican wird für eine Copie des berühmten gleichnamigen Werkes von Phidias gehalten. — 7. „Torso einer Diana oder Amazone“, ohne Kopf und Unterleib. — 8. „Statue der Minerva“, kolossal. Das Original („Athene von Velletri“) im Louvre. Sie trägt Helm und Aegis. — 9. „Torso eines Amor“. Original von Praxiteles im Vatican-Museum, aufgefunden zu Rom. — 10. „Bacchus mit zwei Satyrn“, eins der schönsten, liebreizendsten Werke der Sammlung. — 11 und 12 sind noch leere Plätze. — 13. „Der schlafende Faun“ oder „barberinische Faun“. Original in München, — 14. „Venustorso“.

Außer diesen Statuen bemerkt man noch in oberer Reihe zwischen den Nischen auf Consolen Büsten, nämlich, wieder links vom Eingange beginnend: 1 (fehlt). — 2. „Perikles“. — 3. „Odysseus“. — 4. „Bacchus“. — 5. „Jupiter“. — 6. „Medusa“. — 7 und 8 (fehlen).

f. Niobidensaal.

§ 73.

Wandmalereien (von links über der Eingangsthür beginnend). 1. „Chiron, den Achill erziehend“ (comp. von Genelli, gem. von Peters). — 2. „Cecrops betet die Statue der Athene an“ (von C. Becker). — 3. „Hyllus, Sohn des Herkules, bringt seiner Mutter das Haupt des von ihm getödteten Feindes“ (von dems.). — 4. „Meleager überreicht der Atalante den Kopf des erlegten Ebers“ (von Kaselowsky). — 5. „Peleus raubt die Thetis, um seine Hochzeit mit ihr zu feiern“ (von dems.). — 6. „Der zornige Ajax“ (von Henning). — 7. „Romulus“ (von dems.). — 8. „Prometheus mit dem Geier“ (von Genelli und Peters). —

9. „Dadalus und Icarus“ (von dens.). — 10. „Anchises wird von Aeneas aus dem brennenden Troja gerettet“ (von Henning). — 11. „Odysseus durch den Schleier der Venus aus Lebensgefahr gerettet“ (von dems.). — 12. „Achill, von seiner Mutter Thetis die Waffen empfangend“ (von dems.). — 13. „Iphigeniens Opfer“ (von dems.). — 14. „Jason und Medea mit dem goldnen Vlies“ (von Kaselowsky). — 15. „Tantalus Strafe im Hades“ (von dems.). — 16. „Pelops mit der Hippodamia“ (von dems.). — 17. „Antigone ihren blinden Vater Oedipus führend“ (von dems.). 18. „Merkur, den Argos einschläfernd, raubt die Io“ (v. C. Becker). 19. „Ipsipile mit dem von Schlangen umwundenen Knaben“ (von dems.). — 20. „Kadmus, den Drachen tödtend“ (von dems.). — 21. „Orpheus, die Gewalt der Musik zeigend“ (von Genelli und Peters). Diese Bilder sind in stereochromischer Manier ausgeführt (darüber vergl. § 94).

§ 74.

Skulpturen. Man bemerke zuerst die das Thürgesimse tragenden Karyatiden: 1. „Sophokles“. — 2. „Aeschines“. Die erste wurde zu Terracina, die zweite im Theater zu Herculaneum gefunden. — Außerdem sind hauptsächlich zu erwähnen 10. 11. 12. „Drei Diskuswerfer“ in verschiedenen Stellungen. — 14. „Amor, der den Bogen spannt“. — 15. „Merkur, als Hermes Agonios“, (bekannt unter dem Pseudonym: „Antinous von Belvedere“). — 16. „Ariadne als Siegverleiherin“. Original im Dresdener Museum. — 19. „Der sterbende Fechter“. Das Original befindet sich im Museum des Capitols. — 21. „Der borghesische Fechter“. Das Original, welches dem Ephesier Agasios zugeschrieben wird, befindet sich im Museum des Louvre. Vermuthlich stellt die Statue einen Athleten dar, der sich mit Schwert und Schild vertheidigt. — 22. „Ein Gladiator, der sich den Staub abkrazt“. — 23. „Achill“. Original im Louvre. — 26. 27. „Antinous, sich dem Tode weihend“. — 30. „Venus im Bade“, in $\frac{1}{3}$ Lebensgröfse.

31. „Die Gruppe der Niobiden“. Hauptwerk in diesem Saal und eins der größten Meisterwerke des Alterthums. Die Fi-

gur in der Mitte ist Niobe selbst. Sie versucht ihre jüngste Tochter gegen die Pfeile des Apoll zu schützen, während von beiden Seiten ihre andern Kinder, Söhne und Töchter, theils schon verwundet, theils fliehend sich gruppieren. Wahrscheinlich, aus der Dreieckform, in der sich die ganze Gruppe aufbaut, zu urtheilen, als Giebelfeld für einen Apollotempel bestimmt. Entweder von Skopas oder Praxiteles herrührend.

52. „Dreiseitiger Altar“ oder Kandelaberfuß mit Reliefs: „Herkules raubt den Dreifuß der Pythia“ — „Der Dreifuß ist zurückgebracht“ — „Opfer“.

g. Zwischenhalle.

§ 75.

Die Gemälde der Decke, welche von braunen Marmorsäulen getragen wird, stellen eine Reihe von Rebenlauben, durch bunte Vögel belebt, dar. Das Fenster befindet sich über dem Hauptportal des Museums, die demselben gegenüberliegende Thür führt ins Treppenhaus.

Skulpturen. 9. „Ein molossischer Hund“. Original in Florenz; — 10 u. 11. „Zwei kolossale Pferdeköpfe“. Der erstere rührt aus der St. Marcuskirche in Venedig her, der zweite von dem Reiterstandbild des Proconsuls Balbus aus Herculaneum. Original in Neapel; — 32. „Kauernde Sphinx“. Original im Vatican; — 33. „Ein wilder Eber“ — 34. „Ein Knabe mit einer Ente“.

Abgüsse von antiken Bronzen und andere Antiquitäten sind in den Glasspinden aufgestellt.

h. Römischer Saal.

§ 76.

Die Deckenmalerei und Ornamentik. Die beiden Säulen an der Eingangsthür sind gemalte Nachbildungen pompejanischer Mosaiken. Die Darstellungen der einen zeigen einen „Bachuszug“, die der andern „Jagdscenen“. An der Decke des Saals befinden sich die gemalten Wappen der wichtigsten alten

Städte Italiens und Siciliens: Posidnia — Heraklea — Kroton — Tarent — Neapel — Bruttium — Selinus — Agrigent — Terina — Rom — Campania. — Die Säulen, welche das Deckengewölbe tragen, sind pyrenäische Marmormonolithen, durch Goldstreifen scheinbar cannelirt.

Die Wandmalereien stellen theils landschaftliche theils architektonische Ansichten des alten Italiens dar. Wir beginnen wie oben links; neben der Eingangsthür: 1. „Das Forum Romanum“; — 2. (über den Fenstern) „Der Constantinbogen in Rom“; — 3. „Die Porta Nigra in Trier“; — 4. „Das Stilbadium in dem Laurentinum des Plinius“; — 5. „Brunnen in einem Hofe bei Pompeji“; — 6. „Das Columbarium der Familie Lydia Augusta“; — 7. Das Grabmal der Plautier bei Tivoli“; — 8. „Der Vestatempel bei Tivoli“; — 9. „Der Isistempel in Pompeji“; — 10. (zu Seiten und über der Ausgangsthür) „Die Gräberstraße in Pompeji“; — 11. „Die Insel Tiberina in Rom“; — 12. „Das Forum von Pompeji“; — 13. (an der langen Wand) „Der Venustempel bei Präneste“; — 14. „Die Thermen des Caracalla in Rom“; — 15. „Die Villa Tiburtina des Hadrian bei Tivoli“; — 16. „Die Kaiserpaläste und der Circus Maximus in Rom“; — 17. (zur Seite der Eingangsthür) „Das Forum Trajanum“.

Diese Gemälde sind nach den Entwürfen des Oberbauraths Stüler von Pape und Seiffert in enkaustischer Manier (Wachsmalerei) ausgeführt.

§ 77.

Skulpturen. 1. „Faun mit einem Ziegenbock, eine Weintraube emporhaltend“ (in der Nische links); — 6. „Die Minerva Giustiani, mit der Schlange Erichthonius“. Original, früher „Minerva medica“ betitelt, im Vatican. — 8. „Jugendlicher Merkur“, mit Beutel und Knotenstock. — 9. „Venus“. Original in Stockholm. — 10. „Venustorso“. Original in Dresden. — 11. „Schreitender Faun“. Er hat ein Böcklein über den Hals gelegt. Original im Museum zu Florenz. — 12. „Flöteblasender Faun“. — 13. „Jugendliche Panin“, Flöte blasend. — 14. „Eine Faunin“, mit dem Böcklein in der Schürze. Original in Dresden. — 15. „Der

Dornauszieher“. Das Original dieses vorzüglichen Meisterwerks ist in Erz und befindet sich im Museum des Capitols. — 18. „Junger Faun“; auf dem linken Arm trägt er einen Weinschlauch. — 19. „Hypnos und Thanatos“ (Schlaf und Tod), bekannt unter dem Namen der „Gruppe von St. Isle de Fonso“. Original, aus carrarischem Marmor, in Madrid. Restaurirt. — 20. „Liegende Nymphe“, ohne Oberkörper. — 21. „Venus“, mit Salbfläschchen. Original in Dresden. — 24. „Sitzende Flora“. — 25. Athene Parthenos“, mit Helm und Aegis. Original in Dresden. — 26. „Kollossaler Arm und Hand“. — 28. „Mädchen, würfelnd“. — 30. „Venustorso“. — 31. „Mädchen, Wasser schöpfend“. Der Arm mit der Muschel ist neu. — 60. „Ganymed mit dem Adler“. Original im Museum zu Florenz. — 62. „Flöteblasender Faun“, aus dem Braccio nuovo des Vatican. — 63. „Schnalzender Faun“, aus Herculaneum. Meisterhaft durchgeführte Figur. — 64. „Centaurengruppe“.

Aus dem „römischen Saal“ gelangt man durch eine Doppelhalle nach dem Kuppelsaale und dem Saal für mittelalterliche Skulpturen.

i. Kuppelsaal.

§ 78.

Die darin aufgestellten Denkmäler rühren aus der Zeit der altchristlichen, namentlich byzantinischen Kunst her. Auf dieselbe Zeit beziehen sich auch

Die Wandmalereien in den Bogennischen des Kuppelgewölbes. Die Hauptgemälde, in stereochromischer Manier ausgeführt, stellen dar:

1. „Die Einweihung der Sophienkirche in Constantinopel“ durch den Kaiser Justinian“, componirt und gemalt von J. Schrader. In der Mitte des Gemäldes Justinian mit seinem Neffen, dem spätern Justinian II., auf dem Thron, zu dessen Stufen die Bauleute das Modell der Kirche niedersetzen. Links vor dem Altar der Weihende Bischof. Im Vordergrund wird der Baumeister, bekränzt, von den Arbeitern in die Kirche getragen. Zu beiden

Seiten des Throns Hofbeamte, Generale des Kaisers u. s. f. Ganz im Hintergrunde auf der Galerie die Kaiserin Theodora.

2. „Die Unterwerfung Wittekinds durch Carl den Großen“, nach einem Carton Wilh. von Kaulbachs gemalt von Gräf. Vor dem umgestürzten Götzenstandbild reichen sich Carl und Wittekind die Hand. Auf Seiten des Ersteren seine Begleiter, Frauen und Krieger, auf der Seite des Andern christliche Ritter, die Haimonskinder auf einem Pferde. Im Hintergrunde links eine heidnische Priesterin, die sich dem Flammentode preisgibt, rechts Mönche und Arbeiter der neuzuerbauenden christlichen Kirche.

3. „Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion durch Constantin den Großen“, von Stilke. In der Mitte Constantin, in Rom einziehend und gehuldt von den Bischöfen Eusebius und Lactantius und der Mutter des Letztern, Helena. Neben dem Kaiser seine Gemahlin Fausta mit ihren Kindern Constans, Constantius und Constantinus. Rechts ein Priester, der dem Volke das berühmte Mailänder Edikt vorliest, welches die christliche Religion zur Staatsreligion erhob.

4. (Auf der Bogenwölbung dieser Nische) drei kleinere Bilder: „Theoderich der Grose“ — „Theodosius“ und „Die Kunst als Mittel der Religion“.

5. In den dreiseitigen Winkelecken der vier Gewölbebogen des Kuppeldomes bemerkt man, in Form eines von je zwei Kardinaltugenden gehaltenen Medaillons, die vier vorzüglichsten christlichen Städte: „Jerusalem“ — Byzanz“ — „Rom“ — „Aachen“, gem. von Däge. Die acht Kardinaltugenden sind grau in grau als plastische Figuren gemalt und stellen, von links nach rechts, dar: Justitia — Abundantia — Veritas — Fortitudo — Moderantia — Fides — Pietas — Religio.

§ 79.

Skulpturen, noch nicht geordnet. Man bemerkt: „Die medicäische Vase“, mit den „das Opfer der Iphigenia“ darstellenden Reliefs. — Die kolossalen Köpfe des „Trajan“ und „Titus“ — „Ein liegender Hermaphrodit“, Original im Louvre. Zwei grose Medaillons in der Wand, aus der byzantinischen Zeit.

Einige Stufen von schlesischem Marmor führen zwischen zwei prachtvollen cannelirten Säulen aus pyrenäischen Marmormonolithen zu der

k. Verbindungsgalerie zwischen dem Alten und Neuen Museum.

§ 80.

Ihre Wände sind mit glänzendem weissen Marmorstuck bekleidet. Es sind hier einige künstliche Nachahmungen antiker Bronzen (von Kampmann) aufgestellt: „Venus“ — „Faun“ — „Merkur“. — Zurückkehrend in den Kuppelsaal, tritt man in die

l. Durchgangshalle zwischen dem römischen und mittelalterlichen Saal.

§ 81.

Sie enthält einige schöne Reliefs, nemlich: 14. Zeus mit Blitz und Scepter auf dem Thron“; — 15. „Schreitende männliche Figur“; — 21. „Scenen aus der Erziehungsgeschichte des jungen Bacchus“; — sowie einen „kolossalen Kopf des Cäsar“. Dann folgt

m. Der mittelalterliche Saal.

§ 82.

Ornamentik und Deckenmalerei. Die Decke wird durch vier bunte Marmorsäulen getragen und ist mit den Medallions deutscher Kaiserportraits geziert: „Heinrich I.“ — „Otto I.“ — „Heinrich II.“ — „Heinrich IV.“ — „Lothar II.“ — „Friedrich II.“ — „Rudolph I.“ — „Carl IV.“ — „Maximilian I.“ Durch die Verschlagwände zwischen den Säulen und den Wänden werden zu beiden Seiten des mittleren Ganges je drei logenartige Abtheilungen gebildet, welche den sechs Gewölbebogen der Decke entsprechen. In den Ecken der Gewölbebogen: Symbolische Fi-

guren mit den Attributen der freien deutschen Städte des Mittelalters.

§ 83.

Die Skulpturen in diesem Saal sind noch nicht geordnet. Sie bestehen zum größten Theil aus Abgüssen von Statuen und Ornamenten aus den vorzüglichsten Denkmälern der gothischen Baukunst; wie namentlich aus den Domen und Kathedralen von Halberstadt, Rouen, Straßburg, Rheims u. s. f.

n. Moderner Saal.

§ 84.

Auch hier sind die Skulpturen noch nicht geordnet. Die hauptsächlichsten sind: 1. „Zwei kolossale liegende Löwen“, der eine schlafend, der andre wachend. — 2. „Die berühmte Thüre des Baptisteriums St. Giovanni zu Florenz“, von Ghiberti für Bronze modellirt (angefangen 1427, vollendet 1456). Sie enthalten in zehn großen Reliefs Darstellungen aus dem alten Testament, welche bewundernswürdig ausgeführt sind. Auch die ringsum laufende Einfassung, aus Fruchtguirlanden mit Thieren (Vögeln, Eichhörnchen) bestehend, ist höchst geschmackvoll.

3. „Denkmal des Lorenzo de' Medici“ von *Michel Angelo Buonarrotti*.

4. „Denkmal des Giuliano de' Medici“ von *demselben*. Die Originale befinden sich in der Kapelle der Mediceer an der Kirche S. Lorenzo zu Florenz, und sind als Meisterwerke ersten Ranges zu betrachten. Die Statuen der Mediceer stehen in den Nischen über den Sarkophagen - Bogen, zu deren beiden Seiten je eine männliche und weibliche Figur angebracht sind.

5. „Maria mit dem Leichnam Christi“ von *demselben*. (Pieta). In der Peterskirche zu Rom befindlich.

6. „Merkur“ von *Giovanni da Bologna*.

7. „Büste des Brutus“ von *demselben*.

8. „Scene aus der Sündfluth“ von *Schinkel*.

9. Die „Venus“ von *Thorwaldson*.

10. Fragment des „Alexanderzuges“ von demselben.

11. „Kindergruppe“ von *Pugel* (Charitas).

Die Deckenmalereien beziehen sich auf die seit dem 16. Jahrhundert in Europa blühenden Gewerbe. Die Decke ist von zwölf Säulen aus bunten Marmormonolithen getragen, welche wie im vorigen Saal mit den Seitenwänden durch Querwände verbunden sind, um logenartige Abtheilungen zu bilden.

Die Ausgangsthür führt wieder ins Treppenhaus zurück, dessen architektonische Ornamentik, sowie die darin aufgestellten Skulpturen schon oben (§ 57. 67.) beschrieben sind.

Wir steigen nunmehr eine der Seitentreppen zum dritten Stockwerk empor, um die Kaulbach'schen Wandgemälde des Treppenhauses zu betrachten.

Die Kaulbach'schen Wandgemälde des Treppenhauses.

§ 85.

Wie das Treppenhaus selbst den Schlussstein des ganzen architektonischen Organismus des Gebäudes und den Schlüssel zu allen einzelnen Zweigen seines künstlerischen Inhalts bildet, welche in ihrer Gesamtheit den Gang der künstlerischen Bildung aller Culturvölker von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart aufweisen: — so sollen nun die Wandmalereien des Treppenhauses, ganz in Uebereinstimmung mit dieser Idee, den Gang der culturgeschichtlichen Entwicklung des Menschengeschlechts nach ihren Hauptphasen darstellen. — Sie gliedern sich in vier verschiedene Cyclen, die sich gegenseitig ergänzen. Der erste Cyclus umfaßt die sechs großen Hauptbilder, der zweite die sechzehn Zwischenbilder, der dritte die Pilasterarabesken und kleinen Zwischenfriese, der vierte den langen Fries. Symbolisch-historischer Stil.

1. „Die Sage“.*) Symbolische Figur, als Andeutung, daß

*) Die Figur an der Seiten (Fenster-) Wand neben der „Sage“ stellt die „Architektur“ dar. Siehe § 91.

alle Geschichte aus der Sage sich entwickelt Eine düstere Gestalt, auf einem Hünengrabe sitzend, zu ihren Füßen ein Riesenschädel, ein goldner Königsreif, Trümmer von Waffen und Scherben. Die Raben Hugin und Munin (die gute und böse Mähr) flüstern ihr geheimnißsvolle Worte ins Ohr.

2. „Die Zerstörung des babylonischen Thurms“. (Erstes Hauptbild.) Symbolische Darstellung der Racen- und Sprachentrennung, als Anfang und Gliederung der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit. In der Mitte: Der Sklavenbeherrscher, welcher Gott trotzt, auf dem Throne, an dessen Stufen die herabgestürzten Götzenbilder; links: ein Frohnavogt mit der Geißel aus Menschenknochen, Arbeiter, welche das Baumaterial hinaufschleppen. Oben: die herabschwebenden Racheengel, welche Verderben auf das Werk hinabschleudern. Unten: Drei Gruppen. Die mittelste stellt die Hamiten (Heidenthum, Aberglauben) dar. Der heidnische Oberpriester sitzt mit dem fratzenhaften Götzenbild auf dem Rücken des wildglotzenden Büffels (Obskurantismus, rohe Wildheit). Eine junge Dirne (niedrige Sinnlichkeit) und eine hexenartige Alte (Zigeunerwesen) begleiten ihn. Links die Semiten (patriarchalischer Familienstaat). Der Hohepriester, auf einem von zwei weißen zahmen Stieren gezogenen Wagen stehend, erhebt segnend seine Hände. Ein blühendes Weib mit einem Kinde im Korbe auf dem Kopfe (Häuslichkeit) geht nebenher; auf dem Nacken der Stiere zwei Kinder an reifen Trauben sich erfreuend (Reichthum). Rechts die Japhetiten, deren Zug sich hinten in weiter Ferne verliert (Völker der Zukunft, Germanismus), werden von einem auf feurigem Rosse (Adel, Ritterthum) sitzenden Krieger, mit einem Pantherfelle bekleidet, geführt, während ein schöner Jüngling (freie Anmuth) die Mähne des Rosses gefaßt hält. In der Ecke rechts die Steinigung des Baumeisters, als Andeutung des geschichtlichen Fatums, welches nicht nur die Urheber, sondern auch die Werkzeuge der bösen That trifft.

3. Die beiden Arabeskenpilaster, welche dieses Bild umgeben, beziehen sich auf die mythologisch-historischen Vorstellungen (links) der alten Juden, (rechts) der alten Perser, weil die

Urcultur ihren Anfang in Altasien nahm und von dort erst nach Aegypten übersiedelte.

§ 86.

4. „Die Isis“. Die „Mutter alles Lebendigen“ ist das lebendige Symbol des alten geheimnißvollen Aegyptens. Auf dem Kopfe die goldne Weltkugel tragend, mit ihrem Sohn Horus auf dem Arm und begleitet von dem hundeköpfigen Anubis, schwebt sie frei aufwärts. In der Linken hält sie den Nilschlüssel und die ägyptische Lotosblume, als Sinnbilder der männlichen und weiblichen Zeugungskraft der Natur. In einem von zwei Krokodilen bewachten Halbkreis zu ihren Füßen ist der von Typhon besiegte Osiris im Todesschlafe angebracht.

5. Der Zwischenfries deutet auf den Uebergang der indischen zur ägyptischen Cultur durch Darstellung der „Eroberung des alten Indiens durch Rhamses den Großen (Sesostris)“.

6. „Moses“, als Uebergang von Aegypten zu Palästina und Symbol einer neuen Kulturepoche (monotheistische Theokratie der Juden). Er ist in sitzender, sinnender Stellung und stützt sich auf die 10 Tafeln, während am Boden der goldne Apis (Symbol des überwundenen Heidenthums) zerschlagen wird.

§ 87.

7. „Homer und die Griechen“. (Zweites Hauptbild.) Das antike Hellenenthum ist die Culminationsepoche des gesamten Alterthums; es basirt seinerseits auf Homer. Das homerische Griechenthum ist hier speciell zu unterscheiden von dem pelasgischen (vorhomerischen) Griechenthum und dem Griechenthum Alexanders des Großen. Beide sind auf dem Bilde ausgeschlossen (darum fehlen Sokrates, Plato, Aristoteles, Thucydides, als nicht mehr dem poetischen, sondern dem reflectirenden Griechenthum angehörig). Homer auf dem Nachen der Sibylle von Kumä, die ihn von der jonischen Küste nach Hellas brachte, verkündet den herbeiströmenden Hellenen eine neue Lehre von Menschen und Göttern. Vor ihm Hesiod, als Greis dargestellt, dessen Gesänge noch die alten Titanenkämpfe zugleich mit der Geburt der neuen Götter schildern;

neben ihm die grössten dramatischen Dichter Griechenlands: Aeschylos, Sophokles und Euripides. Weiterhin der witzige Aristophanes und der Lyriker Pindar. Im Vordergrund Perikles, der grosse Staats- und Lebemann, in der einen Hand die bekränzte Trinkschaale haltend, mit der andern sich liebkosend auf das jugendliche Haupt seines Lieblings Alcibiades stützend (Feldherrngrösse und Knabenliebe der Hellenen). Links in der Ecke der Geschichtschreiber Bakis, weiterhin Solon, der sich vorbeugt, und der Bildhauer Phidias bei seiner Statue des Achilles, nach oben schauend auf den Zug der olympischen Götter, die sich auf dem Regenbogen der Iris in den neugebauten Tempel begeben; vorauf die drei Grazien und Amor, dann die neun Musen, von Apollo geführt, dann Zeus und Here, Merkur, Pallas, Venus, Mars u. s. f. Die Brücke der Iris entwickelt sich aus dem Opferdampfe des von Kriegern umtanzten Altars und stützt sich auf der andern Seite auf die Zinnen des Tempels. Zwei von den Kriegern, sowie der Demos, dargestellt in einer Gruppe von Jägern, Hirten, Fischern, denen sich der Bewohner des Waldes, der Faun, anschliesst, haben sich jenseits der Dichter versammelt und hören ebenfalls auf Homer. Ganz im Vordergrund Thetis, die Mutter Achills, dessen Aschenkrug sie hält, mit den Nereiden, von den Schwänen bedroht (Helena, deren Verführung durch Paris die Veranlassung zum trojanischen Kriege war, welchen Homer besang, war die Tochter der Leda). Endlich ist noch die düstere Gestalt des orpheischen Sängers zu bemerken, welcher inmitte der Künstler und Dichter halb abgewendet steht und das überwundene vorhomerische Zeitalter der Eumolpiden repräsentirt.

8. Die beiden Arabeskenpilaster, welche den Rahmen des Bildes ausmachen, beziehen sich auf die mythologisch-historischen Darstellungen (links) der Aegypter, (rechts) der Griechen.

§ 88.

Der rothe Faden, welcher sich als belebendes Prinzip durch das antike Hellenenthum hindurchzieht, ist die sinnlich-geistige Harmonie des reinen Menschenthums, d. h. die Schönheitsidee. Wie

daher die „Isis“ als Repräsentantin des geheimnißvollen und melancholischen Aegyptens dasteht, so ist die

9. „Venus Urania“ als Repräsentantin des idealen und heiteren Hellenenthums zu betrachten. Sie ist nicht mehr verhüllt, wie die verschleierte Göttin zu Sais, sondern bringt die Idee der Schönheit zur vollen Offenbarung. Der Stern über ihrem Haupte bezeichnet sie als die Himmlische (Urania) und neben ihr schweben ihre Kinder, Eros und Anteros, mit Rosen bekränzt, einher.

10. Der Zwischenfries stellt die Ueberwindung des barbarischen Alterthums durch das Hellenenthum in dem „Zuge Alexanders des Großen gegen Persien“ dar. Darunter

11. „Solon“ (Pendant zum Moses) als Repräsentant der staatlichen Civilisation des Hellenenthums. Er hat die „mit Blut geschriebenen“ Tafeln des Gesetzgebers Draco auf dem Schoofse, welche dem humanen Zeitalter des Hellenenthums widerstreben. Er hält den Stylus, um die grausamen Paragraphen durchzustreichen. Das junge Griechenland, personificirt in einem lieblichen Knaben, blickt erwartungsvoll auf ihn.

§ 89.

12. „Die Zerstörung Jerusalems“ (drittes Hauptbild) bedeutet das Aufgehen des Alterthums überhaupt in die Weltherrschaft der Römer gegenüber dem aus dem Vernichtungskampfe sich entwickelnden Keim einer neuen Culturepoche, des Christenthums. Außerdem bildet das Bild einen Pendant zum ersten Hauptbilde, auch rücksichtlich der Composition. Das von Gott erwählte Volk, welches auf dem ersten Hauptbilde einer verheißungsvollen Zukunft entgegengeht, ist seinem Berufe untreu geworden und hat nun ein ähnliches Strafgericht, wie das alte Heidenthum, auf sich herabgezogen. Oben erscheinen die vier Propheten des alten Bundes, Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel, auf einem bogenförmigen Wolkensitze, von dem sich die Racheengel auf die Stadt Jerusalem hinabschwingen. So erscheinen die erobernden Römer nur als Mittel zur Ausführung des göttlichen Strafgerichts. An der Spitze seiner Legionen, gefolgt von den mit den Beilbündeln (strafende Gerechtigkeit) bewaffneten Lictoren, reitet

der römische Feldherr in den brennenden Tempel ein, auf dessen Hochaltar an Stelle der heiligen Bundeslade der römische Adler gepflanzt ist. Die Vertheidiger fliehen, den Rücken mit den Schilden deckend, während links (im Mittelgrunde) eine Schaar Weiber, um ein Feuer gekauert, aus Hunger oder Verzweiflung ihre Kinder schlachten. Die drei Gruppen des Vordergrundes bilden die Pendants zu den entsprechenden drei Vordergrundgruppen des ersten Hauptbildes: In der Mitte der Hohepriester, welcher sich, über der mit einem rothen Mantel bedeckten Königsleiche stehend, den Tod giebt; neben ihm seine Gattin und Kinder; vor ihm drei Jünglinge und ein Greis in Verzweiflung sich dem Tode weihend. Links der ewige Jude, Symbol der Zerstreuung der Juden über den Erdboden, von Furien gepeitscht (Gegenstück zu der Gruppe des ersten Hauptbildes, wo die Juden einer schönen Zukunft entgegengehen). Rechts (als Pendant und Fortsetzung zur entsprechenden Gruppe des ersten Hauptbildes) die abziehende Christengemeinde, Symbol der Zukunft des Indogermanenthums.

13. Die das Bild einschließenden Arabeskenpilaster deuten die religiös-historischen Vorstellungen (links) der Juden, (rechts) der Römer an.

14. „Die Geschichte“, als Pendant zur „Sage“, schließt die dem Alterthum gewidmete Wand. Sie sitzt auf einem Säulenkapitäl (als Symbol einer culturgeschichtlichen Entwicklung) und schreibt bei dem Lichte der Ampel (denn sie ist Wissenschaft) in die vom Genius der Zeit gehaltenen Blätter der Weltgeschichte die Thaten der Gegenwart ein. *) Ihr gegenüber, am Anfange der zweiten Wand, welche das Mittelalter und die Neuzeit darstellen soll, bemerkt man als Pendant die Wissenschaft.

15. Die „Wissenschaft“ (**), als Pendant zur „Poesie“, beginnt die zweite, dem Mittelalter und der modernen Zeit gewid-

*) Die Figur an der Seiten- (Fenster-) Wand rechts von der „Geschichte“ stellt die „Skulptur“ dar. Siehe § 91.

**) Die Figur an der Seiten- (Fenster-) Wand links von der „Wissenschaft“ stellt die „Malerei“ dar. Siehe § 91.

mete Wand. Sie sitzt, mit Epheu bekränzt, auf einem antiken Sessel (die moderne Wissenschaft gründet sich auf die klassische). Ueber ihrem Knie, das ein offnes Buch stützt, worin man die Figur des Pythagoräischen Lehrsatzes bemerkt, schwebt der Genius der Aufklärung mit Fackeln in den Händen. Am Boden steht ein Globus. Dann folgt als erstes Hauptbild dieser Wand:

§ 90.

16. „Die Hunnenschlacht“, als Andeutung, daß das Christenthum durch seine Kämpfe mit dem europäischen Heidenthum hindurch zur siegenden Weltreligion sich aufzuschwingen berufen ist. Attila's kolossaler Kriegszug durch Europa, welcher, Alles vor sich niederschmetternd, die beiden römischen Reiche (Rom und Constantinopel) zum Wanken brachte, wirkte in der Mitte des 5. Jahrhunderts wie ein luftreinigender Sturm, nach dessen Vorüberbrausen eine neue Vegetation und frisches Leben in erhöhter Weise sich entwickelte. Er gebot über die Völker von der Wolga bis zum Rhein und stand an der Spitze eines über eine halbe Million zählenden Heeres. Der schlaue Aetius, welcher das weströmische Reich vor dem gänzlichen Verfall zu schützen suchte, brachte eine große Coalition gegen Attila zu Stande, indem er sich mit den Westgothen unter Theodorich, mit den Burgundern, den Franken unter Meroväus und einer Menge anderer germanischer Völkerschaften gegen ihn verband. Auf der Ebene bei der Stadt Chalons sur Marne (den katalaunischen Feldern) kam es zur Riesenschlacht. Das Gemetzel dauerte drei Tage und war so schrecklich, daß der seichte Bach, der durch die Ebene fließt, durch die Menge von Blut anschwellend über seine Ufer trat und die Leichen wegschwemmte. Nach der geringsten Angabe sollen 160000 Erschlagene die weite Ebene bedeckt haben. Theodorich selbst fiel, aber die Hunnen wurden besiegt. Wer mag sagen, was aus der Cultur Europa's geworden wäre, wenn sie gesiegt hätten. Nach der Sage soll die Erbitterung der kämpfenden Massen so groß gewesen sein, daß sich selbst die Todten in der Nacht von Neuem erhoben und oben einen Geisterkampf fortgeführt hätten. Diese Sage ist das Motiv zum Bilde. Oben in der Luft stehen Attila, mit der Geißel in

der Hand, um seinen Namen Godegisel (Gottes Geißel) anzudeuten, auf dem von den Hunnen getragenen Schilde; gegenüber Theodorich, von seinen Westgothen getragen, während von beiden Seiten die Erschlagenen, aus dem Todesschlaf erwachend, hinaufschweben, um an dem Kampfe Theil zu nehmen. In der Ferne sieht man eine Stadt, Chalons oder auch — symbolisch gefaßt — Rom, dessen Schicksal und mit ihm das der ganzen civilisirten Welt durch diesen Kampf entschieden wurde. Die Schlacht fand am 20. September 451 n. Chr. Geburt statt.

§ 91.

Die übrigen Compositionen zu den noch nicht vollendeten Gemälden dieser Wand werden sich wie folgt gliedern:

17. (vis-à-vis der „Isis“:) „Italien“; — 18. (vis-à-vis dem „Moses“:) „Carl der Grofse“; — 19. (vis-à-vis von „Homer und die Griechen“:) „Die Eroberung des heiligen Grabes durch Gottfried von Bouillon“ (das Christenthum als triumphirende Weltreligion); — 20. (vis-à-vis der „Venus“:) „Deutschland“; — 21. (vis-à-vis dem „Solon“:) „Friedrich der Rothbart“; — 22. (vis-à-vis der „Zerstörung des babylonischen Thurms“:) „Die moderne Zeit“; — 23. (vis-à-vis der „Sage“:) „Die Poesie“.

Abgesondert von diesen für die beiden Hauptwände bestimmten Compositionen und eigentlich einen selbstständigen Cyclus bildend, sind an den vier Ecken der Fensterwände, in einem rechten Winkel an die Figuren der „Sage“, „Geschichte“, „Wissenschaft“, „Poesie“ anstoßend, vier Bilder auf braunem Grunde, welche die in dem Museum aufgestellten Kunstschatze ihren Sphären nach versinnbildlichen. Sie sind theils fertig theils im Carton vorhanden; nämlich:

24. (neben der „Sage“:) „Die Architektur“, als die älteste Kunst, dargestellt als eine ernste, aufwärts schwebende Frauengestalt mit einer Säulenkrone. Sie blickt sinnend zu Boden, während sie mit dem von der Rechten gehaltenen Zirkel das Kinn berührt und mit der Linken einen Bauplan hält. Zu beiden Seiten: der geflügelte Genius der klassischen Baukunst mit dem Modell

eines antiken Tempels, und der geflügelte Genius der mittelalterlichen Baukunst mit dem Modell des Kölner Doms.

25. (neben der „Geschichte“:) „Die Skulptur“, ein ernstes, vor sich blickendes Weib mit einer aus Statuetten gebildeten Krone. Die Rechte hält den Hammer, die Linke den Meißel. Die Genien zu ihren Seiten stellen die klassische Skulptur mit der Statue des belvederischen Apollo und die moderne Skulptur mit einem Crucifix dar.

26. (neben der Wissenschaft“:) „Die Malerei“, eine heitere, aufblickende Frauengestalt mit einem Rosenkranz geschmückt. Der Genius der mittelalterlichen Malerei, ein Altarbild mit zwei Flügeln tragend, und der Genius der modernen Malerei mit einem modernen Gemälde.

27. (neben der „Poesie“:) „Die graphische Kunst“, bezeichnend genug neben der Eingangsthür zum Kupferstichkabinet. Sie trägt einen Kranz von wilden Rosen und deutet mit dem Grabstichel in der Rechten auf eine Platte. Die Genien zu ihren Seiten tragen Mappen mit Zeichnungen.

Was die Pilasterarabesken und Zwischenfriese der zweiten langen Wand betrifft, so werden sie sich auf die hauptsächlichsten Völker der mittelalterlichen und modernen Culturentwicklung beziehen.

§ 92.

28. Der lange Fries, welcher sich über allen Gemälden hinzieht und der leider in seinen Einzelheiten wegen seiner Höhe schwer zu erkennen ist, bildet einen besondern humoristischen Cyclus von Darstellungen, welche genau die Compositionen der darunter befindlichen Bilder begleiten und ergänzen. In seiner Composition besteht er wesentlich aus einer Verbindung von Arabesken mit Thier- und Kindergestalten, die sich aus einander entwickeln und mit einander verschlingen. Die Hauptmomente des auf der ersten Wand vollendeten Frieses sind folgende: Prometheus, Menschenformend, unterstützt von Minerva, welche ihm die Psyche darreicht zur Belebung der Menschlein; daneben der Storch über zwei Eiern, aus denen ein Männlein und ein Fräulein entsprossen; begrüßt von einem Affen, der Menshencarricatur. — Romulus und Remus im Kampf; Nimrod, auf einem Spielgenossen reitend,

verfolgt als kühner Jäger den Hirsch. — Osiris und Isis, als Götterwickelkinder, sich küssend. — Osiris wird von Typhon verstümmelt, worüber Isis aus Schreck einen Purzelbaum schlägt. Des Nils Quellen sind versiegt, Anubis streckt die lechzende Zunge heraus. Aus dem ägyptischen Naturcultus entwickelt sich der heitere griechische Mythos: Dreifufs als Markscheide mit opfernden Priesterkindern. Apollo und Marsyas. Zeuxis, der Maler, dem ein englischer Windhund (unwissender Kunstenthusiast) die Farben von der Palette leckt; der griechische Architekt läßt sich von dem Naturbaumeister Biber eine Vorlesung halten. Orpheus, als Vater der Musik, von dem Esel mit einem Distelkranz beschenkt. Als Kunstmäzen erscheint hier ein dickleibiger Elephant, der mit dem Rüssel nachlässig einen Lorbeerzweig überreicht. Auf die Künste folgen die Wissenschaften: Die Psyche wird frei: Aristoteles und Plato streiten sich über die Unsterblichkeitslehre. Die Kunst selbst wird zur Wissenschaft: Der Faun hört verdrießlich auf die Musik Apollo's. Die Industrie ist durch die Spinnerin dargestellt, welcher die Seidenraupe den Faden liefert, während sie dem Thun zweier kolossalen Kreuzspinnen zuschaut. Aber die Wissenschaft wird durch die Reflexion entgöttlicht: Die Büchse der Pandora öffnet sich und heraus steigen die bösen Geister Verläumdung, Haß und Krieg. Der letztere, Geißel und Schwert schwingend, wendet sich schon an die römische Welt, deren Alleinherrschaft er begründet. Das stolze S. P. Q. R. (Senatus populusque Romanus) erblicken wir auf dem Grenzpfahl zwischen der hellenischen und römischen Welt bildenden Standarte, vor welcher die gefesselten Völker des Erdkreises, als weinende Kinder, händeringend auf den Knieen liegen. Zuerst tritt nun der finstre Brutus, der unerbittliche Republikaner, auf, welcher mit übereinandergeschlagenen Armen dem mit dem Beile heranschreitenden Lictor zuwinkt, das Urtheil an seinen um Erbarmen flehenden Söhnen zu vollstrecken. Weiterhin Mucius Scävola, kaltblütig die Hand in die Arabeskenflammen streckend, um dem weichlichen Porsena einen Beweis von der römischen Unerschütterlichkeit zu geben. Cäsar, als Weltherrscher, auf der von einem Seepferde und einem Einhorn (Symbolen der See- und

Landmacht) gezogenen Biga seinen Triumphzug über die besiegte Erde haltend, die auf einem an die Biga gefesselten Karren hinter ihm herzieht. Aber in den Seitenarabesken lauern bereits germanische Gesichter, welche, den Bruderkampf Roms benutzend, der Weltherrschaft desselben ein Ende machen. Daneben steht die trauernde Roma, während die römischen Legionen vor dem Anblick des von einer Dornenkrone umwundenen Kreuzes, des Symbols der christlich-germanischen Culturepoche, zurückfahren. Das Kreuz ist die Standarte der neuen Welt und bildet zugleich den Markstein zwischen dem Alterthum und der Neuzeit. Die antike Welt geht ihrem Untergange entgegen: Ate, die Schicksalsgöttin mit Dolch und Fackel, mit vernageltem Kopf, Nemesis, die rächende Gerechtigkeit, auf das rollende Rad des Fatums gestützt, Ananke, die harte Nothwendigkeit der Geschichte, welche sich in den Abgrund des Fatums stürzt, während die ideale Schönheit sich in der Gestalt des Pfauen als gleißender Schein erweist, beschließen das Alterthum und die demselben gewidmete Wand.

§ 93.

29. Die zweite Hälfte des Frieses über der zweiten langen Wand beginnt, wie die erste, mit einer Art Einleitung, welche den Gesamtcharakter des Frieses andeutet. Da diese Einleitung sich über dem Bilde „die Wissenschaft“ befindet, so kann es nicht befremden, wenn wir hier Bessel *) mit dem Fernrohr nach dem Monde schauend (Astronomie) finden. An ihn schließt sich im Zickzack die Bahn der telegraphischen Depeschen und Hans Dampf mit dem geflügelten Räderpaar an, während Jacob Grimm in einer dickleibigen Encyklopädie studirt. Dann folgen Darstellungen der Geographie und der Messung der Meerestiefe. — Nach dieser Einleitung beginnt nun der eigentliche Text des Frieses mit der Edda, zwei Brüderschaft trinkende Barbarenkinder. — Großpapa Caucasus jagt seine Kinder in die Fremde. — Völkerwan-

*) Die Auslegung des Frieses stützt sich auf die von der Hand Kaulbachs auf den Carton selbst gemachten, zum Theil humoristischen schriftlichen Bemerkungen.

derung. Die Germanen erobern das römische Reich, welches in Gestalt eines blitzbewehrten Adlers von einem beiltragenden kleinen Barbaren bekämpft wird. — Odoaker und Theoderich dringen von verschiedenen Seiten mit geschwungenem Speer auf den weinenden Romulus Augustulus, den letzten römischen Kaiser, ein, dem Theoderich die schlotternde Krone vom Haupte nimmt. Die Völkerwanderung selbst ist dargestellt als ein zweirädriger Handkarren, nach Art derer, die man mit Hunden bespannt aus den Gebirgen Schlesiens niederkommen sieht. Aber statt des Hundes erblickt man hier ein seltsames Zwiagespann, nämlich einen gefangenen römischen Dichter und einen armen Pädagogen, die händeringend und weinend unter der Geißel eines Kindes dahinkeuchen. Drinnen sitzt eine Hausmutter spinnend und Kinder. — Die Barbaren werden zu Christen getauft. — Hier ist ein Ruhepunkt, weil der Inhalt sich an das darunter befindliche große Hauptbild („Hunnenschlacht“) anlehnt. — Der zweite Abschnitt (über dem zweiten großen Hauptbilde „die Eroberung des heiligen Grabes“) behandelt hauptsächlich die Kreuzzüge. Nach der Völkerwanderung tritt eine Erschlaffung ein: der Genius der Nacht streut Gold über die auf ihren Lorbeern eingeschlafenen Germanen. Dagegen erwacht ein neuer Stamm und eine neue Religion: der Islamismus. Zwei Türkenkinder ziehen, auf den Koran deutend, das Schwert des fanatischen Glaubens, während ihnen Alexius Comnenus, der oströmische Kaiser, furchtsam mit der Faust droht, und die geängstigten Flüchtlinge des Hellespont sich an Peter den Einsiedler wenden, welcher, auf einem Esel reitend, muthig das Kreuz schwingt. Bald sehen wir den gekrönten Saladin, von den Christen besiegt, am Boden liegen und das heilige Grab wird erobert. Es fallen entsetzliche Schwabenstreiche. Einem armen Türken ist das Haupt bis in den Nacken hinein gespalten, und in dem Innern des Kopfes erkennt man die bösen Leidenschaften des Fanatismus, der verstockten Bosheit, der Grausamkeit und Wollust, welche den Islam beflecken. Indessen hört der Kampf nicht auf. Ein Türke sprengt auf einem gezäumten Panther zur Hülfe heran. Es setzt Verwundete. Aber die Ritter des Hospitals des heiligen Johannes und des Tempels

leisten hülfreiche Hand. Noch einmal stehen sich Christ und T'ürke scharf gegenüber, aber der Halbmond kann den vom dornen-
krönten Kreuz ausgehenden Glanz nicht ertragen. Der heilige Bernhard prüft den Koran, in welchem er einige verdächtige Stellen findet; er reißt die Suren auf der Blätterarabeske heraus. Das Christenthum erhebt sich zu weltlicher Macht. Der päpstliche Bannstrahl wird geschleudert. Der Bischof zu Rom thront gleich einem christlichen Jupiter, mit der Bannbulle in der Hand, über ihm der Adler mit den Blitzen. — Hier ist abermals ein Abschnitt, und es folgt nun die letzte Abtheilung des Frieses, deren Stelle über dem letzten Hauptbilde sein wird: Die päpstliche Macht mit der weltlichen Macht der deutschen Kaiser in Conflict. Zugleich regt sich die Liebe zu den Wissenschaften: Der Mönch Barlaam hält die noch kindliche Kunst am Gängelband, welche freudig nach der Leier des Minnesanges greift. Die Naturwissenschaften leben wieder auf, namentlich durch das Studium des Aristoteles. Roger Baco entschleiert die vielbrüstige geheimnißvolle Göttin zu Sais (die Natur). Durch einen Zufall explodirt ein mit Schwefel, Salpeter und Kohle gefülltes Gefäß (Erfindung des Pulvers). Laplace zuckt die Achseln und spricht: „Ich habe den ganzen Himmel erforscht, alle Sterne gezählt, und nirgends Gott gefunden, nur Mechanik.“ Aber Kopernikus erkennt in dem Sonnensystem etwas Höheres: „Wie die Trauben am Weinstock, keimen Myriaden Welten.“ Diesen atheistischen und enthusiastischen Anschauungen des Weltorganismus treten die modernen Himmelstürmer gegenüber, die eine elektrische Batterie gegen die Himmelsthür auffahren, und den Blitz gegen das Schloß lenken. Aber: „Geheimnißvoll am lichten Tag, läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben; und was sie dir nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.“ — Eine neue Phase beginnt mit Kant's Kritik der reinen Vernunft, im Gegensatz zu den mittelalterlichen Alchymisten, die den Stein der Weisen suchen und die der beschworne Teufel an der Nase faßt, sowie zu den Hexenprozessen. — Ein paar Mönche aus dem 15. Jahrhundert streiten sich über Aristoteles und Plato, indem sie wie Böcke mit den Köpfen zusammenrennen. — Dann schließt das Ganze plötzlich mit den

Darstellungen aus der unmittelbarsten Gegenwart, nemlich mit Jacob Grimm, der über den „Ursprung der Sprache“ nachsinnt, mit Goethe, der den „Faust“ hält, und mit Alexander von Humboldt, der sich auf den „Kosmos“ stützt.

Die Stereochromie.

§ 94.

Was die Malerei der Kaulbach'schen Wandgemälde (nach den Cartons und Skizzen des Meisters von seinen Schülern Echter und Muhr ausgeführt) betrifft, so ist zu bemerken, daß dabei die sogenannte Stereochromie oder Wasserglasmalerei angewandt wurde, welche sich von der Freskomalerei *) dadurch unterscheidet, daß die Farben nicht auf den noch nassen Kalk aufgetragen werden, wodurch wegen des schnellen Trocknens manche Schwierigkeiten für die Ausführung entstehen; sondern es wird die zu bemalende Wandfläche vollständig eben mit Kalk beworfen, nach dessen Trocknen abgerieben, damit sie eine körnige Fläche darbietet, und dann mit Wasserfarben, die aus Stoffen bestehen, welche mit der zur Fixirung anzuwendenden Kieselsäure keine chemische Verbindung eingehen, bemalt. Während des Malens wird die Wandfläche durch Anspritzen mit destillirtem Wasser feucht erhalten, und nach Vollendung des Bildes mit einer Auflösung von Kiesel-erde, „Wasserglas“ genannt, bespritzt, wodurch die Fläche eine steinartige Festigkeit erhält. — Dies Verfahren ist vom Oberbergrath von Fuchs und dem Maler Prof. Schlotthauer in München erfunden und zuerst von Kaulbach im hiesigen Neuen Museum angewandt worden. Außer den Gemälden des Treppenhauses sind im Neuen Museum auch die Wandmalereien im „Saal der nordischen Alterthümer“, im „römischen Saal“ und im „Kuppelsaal“ in dieser Manier ausgeführt.

*) Siehe § 2.

5. Das Kupferstichkabinet.

(Unter Direction des Prof. Schorn, geöffnet täglich außer Sonnabend und Sonntag von 10—3 Uhr.)

§ 95.

Die Galerie hinter dem kleinen, die Treppenkürnung bilden-
den Tempel führt links in das Kupferstichkabinet.

Diese höchst bedeutende und vorzüglich geordnete Sammlung, welche durch den Ankauf der von Derschau'schen, namentlich aber in neuerer Zeit durch den Ankauf der berühmten von Nagler'schen Sammlung ungemein bereichert wurde, umfasst etwa 500000 Blätter: Holzschnitte, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen, Miniaturen u. s. f. von den ältesten Zeiten dieser Künste bis auf die Gegenwart. Von den drei Sälen, in denen die Sammlung aufgestellt ist, und die auf eine eben so geschmackvolle wie zweckmäßige Weise eingerichtet sind, ist der erste (braune) Saal durch eine Barriere in zwei Abtheilungen geschieden. In der dem Eingange zunächst liegenden Abtheilung befinden sich Tische für diejenigen Besucher des Kabinetts, welche dort studiren oder Mappen besehen wollen, die ihnen auf Verlangen von den Galeriedienern vorgelegt werden. Die zweite Abtheilung sowie die folgenden beiden Säle enthalten die Schränke, in welchen die Handzeichnungen und Stiche aufbewahrt werden. Diese Schränke sind chronologisch geordnet, und auf den Thüren in Gesichtshöhe unter Glas einige der merkwürdigsten Blätter zur Ansicht gestellt, so daß der Beschauer, welcher (namentlich im letzten blauen Saal) an diesen Schränken herabwandert, ein ziemlich klares Bild von der Entwick-

lungsgeschichte der graphischen Künste erhält. Außerdem befinden sich an den Wänden vertheilt verschiedene andere Kunstgegenstände, namentlich Oelgemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Copien nach berühmten Meisterwerken. (Siehe § 124.)

Ehe wir mit dem Beschauer an den Schränken, — welche, wie zu bemerken ist, nach den Malern geordnet sind — hinabwandern, dürfte es nöthig sein, einige erläuternde Worte vor auszuschicken über das Wesen und die Geschichte der graphischen Kunst.

1. Charakter und Wesen der graphischen Kunst.

§ 96.

Das Wesen der graphischen (zeichnenden) Kunst beruht in der Herstellung einer Druckplatte behufs Vervielfältigung desselben Originals. Die Art der Herstellung dieser Platte ist von der Weise des Druckverfahrens abhängig, welches beim Holzschnitt und Kupferstich — den beiden Hauptrepräsentanten der graphischen Kunst, denen sich in der modernen Zeit noch die Lithographie beigesellt hat — ein ganz verschiedenartiges, ja entgegengesetztes ist und den eigentlichen, technischen sowohl wie künstlerischen, Charakter derselben bestimmt. Der Holzschnitt zeigt nämlich eine Platte, auf welcher die Zeichnung erhaben geschnitten erscheint, die Kupferstichplatte dagegen ist vertieft geschnitten. Daraus folgt schon der sehr wichtige Unterschied, daß Holzschnitte in den Text von Büchern eingedruckt werden können, weil die Typen des Buchdrucks, dessen Vater der Holzschnitt ist, ebenfalls erhaben sind. Das ganze Wesen der Illustration, welche nicht nur etwa in neuerer Zeit, sondern in einem fast noch größeren Umfange und jedenfalls von viel größerem Einfluß zur Zeit der Reformation blühte, beruht auf diesem scheinbar nur äußerlichen Unterschiede. Die Lithographie steht zwischen Holzschnitt und Kupferstich in der Mitte, indem auf dem lithographischen Stein die Zeichnung weder vertieft noch erhaben, sondern eben erscheint und der Druck vermittelt eines chemischen Verfahrens bewerkstelligt wird. Abarten dieser drei Hauptmanieren der graphischen Reproduction sind, vom Holzschnitt:

die sogenannten Clairobcur's oder Chiaroscuro's (Blätter von mehreren, verschieden gefärbten Holzschnittplatten gedruckt), die Ektypographie (Metallhochschnitt), die Glyphographie, die Chemotypie, die Chalkotypie, die Galvanoglyphik, der lithographische Hochdruck; vom Kupferstich: die Radirung, die Aquatintamanier, der Stahlstich, die Galvanographie, die Schabkunst u. s. f.; von der Lithographie: die Zinkographie, wovon jedoch die meisten, namentlich die modernen Abarten des Holzschnitts, als nur mehr oder weniger gute Surrogate der ursprünglichen Technik zu betrachten sind. — Wir haben daher hier nur die drei Hauptvertreter der graphischen Kunst, und zwar unter diesen wiederum — weil die Lithographie ganz der modernen Zeit angehört — hauptsächlich den Holzschnitt und den Kupferstich im Auge, deren Entwicklung mit der Geschichte der Kunst seit dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften im 14. und 15. Jahrhundert im engsten Zusammenhange steht.

Auch die Unterschiede in der Zeichnung sind wichtig. Je nachdem diese nämlich mittelst des Pinsels oder der Kreide oder der Feder (Bleistift) hergestellt wird, heißt sie Tusch- oder gewaschene Zeichnung, gekörnte oder punktirte Zeichnung und Strichzeichnung. Der Kupferstich umfaßt diese verschiedenen Manieren sämmtlich in sich und wendet sie sogar auf derselben Platte an; die Lithographie wendet hauptsächlich die Kreidezeichnung an, wenigstens ist diese ihrer Manier am angemessensten; der Holzschnitt beschränkt sich, wenn er innerhalb seines ihm eigenthümlichen Charakters bleibt, ausschließlich auf die Feder- und Bleistiftzeichnung.

2. Ursprung und Geschichte des Holzschnitts.

§ 97.

Die Geschichte des Holzschnitts zerfällt in zwei ganz besondere Abschnitte, wovon der erstere die Geschichte der älteren Holzschneidekunst (Formschnitt), etwa von 1400 — 1700, der zweite die der modernen Holzschneidekunst (Holzstich) von

1700 bis auf die Gegenwart umfaßt. Im achtzehnten Jahrhundert war der Holzschnitt so gut wie untergegangen bis zu seinem Wiedererwachen (1770).

Abschnitt I. *Geschichte der älteren Holzschnidekunst* (1400—1700).

1. Periode (um 1400 — 1500). Wie der Holzschnitt der Vorläufer und Vater des Letterndrucks war, so gingen ihm selbst ebenfalls gewisse Vorboten voraus. Dazu gehört besonders die schon im Alterthum bekannte Stempelschnidekunst und die dem Mittelalter angehörende Miniaturmalerei. Als das ideelle Motiv seiner Entstehung und raschen Entwicklung ist die in der zweiten Hälfte des Mittelalters im Volk erwachende Begier nach anschaulicher Belehrung und geistiger Ideencommunication zu betrachten, ein Bedürfnis, das seine Erklärung in der ungemeinen Steigerung des religiösen und politischen Lebens findet; das praktische Motiv dagegen gab die handwerksmäßige Thätigkeit der sogenannten Briefmaler, die sich mit Ausschmückung und Vervielfältigung religiöser, chronikalischer und klassischer Werke beschäftigten, ferner die Schriftmalereien der Andachts- und Heiligenbilder, die Kalender- und Spielkartenfabrikation. Auch die von den Goldschmieden geübte Kunst des Niellirens wirkte auf die Entwicklung des Holzschnitts ein, obgleich dieselbe mehr als eine Vorläuferin des Kupferstichs zu betrachten ist. *) — Die Thätigkeit der „Scriptoren“ und „Miniatoren“ reicht bis in die Mitte des Mittelalters zurück und dauerte selbst noch lange nach Ausbreitung des Holzschnitts und selbst des Buchdrucks fort. Die Zeit, in welcher sich der Holzschnitt von dem handwerksmäßigen Getreibe in Deutschland wie in den Niederlanden **) losrifs, fällt etwa ein halbes Jahrhundert vor die Erfindung des Buchdrucks, also gegen 1400. Zur eigentlichen Kunst gestaltete er sich jedoch erst gegen das Ende dieses Jahrhunderts (1470—1500). Als das früheste bekannte Denkmal der älteren Holzschnidekunst wird „der heilige Chri-

*) Siehe § 103.

**) Diese beiden Länder streiten sich noch immer um die Ehre der ersten Erfindung, sowohl des Holzschnitts wie des Buchdrucks.

stoph“ mit der Jahrzahl 1423 angenommen. Das erste mit eingedruckten Holzschnitten illustrierte typographische Werk ist das „Boner'sche Fabelbuch“ von 1461. Seit der Erfindung der Buchdruckpresse gewann der Holzschnitt einen raschen Aufschwung, weil der bis dahin angewandte Druck vermittelst des Reibers und der Wasserfarben weder ein so bequemes noch so rasches Vervielfältigungsmittel war. Auch konnte sich durch die Verdrängung oder doch Beschränkung des Tafeldrucks durch den Lettern- und den Holzschnitt mehr und mehr und zuletzt ausschließlich der rein bildlichen Reproduction widmen, wodurch er sich allmählig zu einer wahren Kunst heranbildete. Indessen lassen sich anfangs nur wenige Namen von Künstlern mit Sicherheit nennen, wie Georg Glockendon, Johann Schnitzer, Wolfgang Hamer u. A. Besonders aber war es Michael Wohlgemuth, durch dessen eifrige Thätigkeit der Holzschnitt seiner Blüthe entgegengeführt wurde. Die Contouren verloren etwas von ihrer Steifheit und Rauigkeit; den bloßen Umrissen wurden einfache Schattenstriche und selbst hie und da Kreuzlagen zur Vertiefung des Schattens hinzugefügt. Doch sind die Figuren noch hölzern und ohne Proportion, die Landschaft ohne alle Perspective und ganz roh, auch der Kreis der Erfindungen sehr beschränkt. Schneller als die künstlerische Entwicklung des Holzschnitts war die technische Ausbildung desselben. Die Manier der schwarz punktirten Hintergründe machte den Uebergang zur Einführung des Helldunkels (Chiaroscuro), welches zuerst durch Lucas Cranach und Albrecht Dürer (?), sowie in Italien durch Hugo da Carpi geübt wurde.

§ 98.

2. Periode (Blütheepoche des Holzschnitts: 1500—1550).

Unter der Hand Albrecht Dürers, des grossen Schülers Wohlgemuths, und durch die warme Theilnahme des Kaisers Maximilian erreichte der Holzschnitt am Anfange des 16. Jahrhunderts seine höchste Ausbildung in künstlerischer Beziehung. Die Zeichnung wird correct und verliert ihre Eckigkeit und Rohheit. Reichthum und charaktervolle Wahrheit der Erfindung verbindet sich mit ge-

schickter Technik und geschmackvoller Ausführung. Neben Dürer repräsentirt Hans Holbein, welcher ebenfalls in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt, die höchste Ausbildung des Holzschnitts; jener durch die correcte und naturwahre Zeichnung, dieser durch die humoristisch-satyrische Lebendigkeit seiner Figuren, und in technischer Beziehung der Erstere durch die umfangreiche Grösse seiner Blätter, der Letztere durch die Kleinheit und Detailausführung der seinigen. Als der Dritte im Bunde ist Lucas Cranach zu nennen. An sie schliessen sich an Hans Burgkmair, Hans Schäuffelein, Hans Frank u. s. f. Es bildeten sich Schulen, wie die Augsburger, die Nürnberger, die Sächsische, die Elsasser und die Schweizer Schule. Die Production stieg in Kurzem zu einer unglaublichen Höhe. Portraits in Lebensgrösse, Triumphzüge, Ansichten von Städten, Genealogieen, Landkartensammlungen, grosse illustrierte Werke aller Art, besonders wissenschaftliche, klassische, chronikalische Werke, Reisebeschreibungen u. s. f. entstanden in grosser Fülle. Daneben bildete sich durch den Holzschnitt eine ganz neue Art der Publicistik durch die satyrischen Flugschriften und Caricaturen (fliegende Blätter) sowohl religiöser als politischer Tendenz, Bilderbogen, illustrierte Kalender u. s. f.; Bestrebungen, welche vorzugsweise durch den Kampf des reformatorischen Prinzips gegen die päpstliche Hierarchie erweckt und belebt wurden. Die Centralpunkte dieser ausgebreiteten Wirksamkeit des Holzschnitts waren auch zugleich die der Buchdruckerei, besonders die freien Reichsstädte, Augsburg, Mainz, Nürnberg, Straßburg, Ulm, Basel, Cöln, Frankfurt a. M., Lübeck u. s. f. — Von andern Ländern waren es besonders die Niederlande, welche Tüchtiges auf diesem Felde leisteten, wie denn Lucas von Leyden der niederländische Dürer genannt wurde. — In Italien tritt fast ausschliesslich Venedig auf (Chiaroscuro's Hugo da Carpi's), in Frankreich Paris und Lyon (Schule von Fontainebleau; le petit Bernard), obschon hier der Formschnitt bald eine mehr handwerksmässige Richtung genommen hatte.

§ 99.

3. Periode (Epoche des allmäligen Verfalls und Untergangs;

1550—1700). Schon seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts begann der Holzschnitt zu seiner früheren untergeordneten Stellung herabzusinken. Ein Hauptgrund dafür waren theils die Ueberfülle an Holzschnitten und die dadurch einreißende Oberflächlichkeit in der Technik, theils der Umstand, daß die intelligenteren Kräfte sich dem jüngeren Rivalen des Formschnitts, dem Kupferstich, zuwandten, bis der Ausbruch des 30jährigen Krieges der deutschen Kunst überhaupt und mit ihr dem Holzschnitt den Todesstoß versetzte. — Anfangs gab es zwar noch tüchtige Meister, wie Virgil Solis, Jost Ammann, Tobias Stimmer, Christoph Maurer u. A.; aber einige von ihnen beschäftigten sich schon mehr mit der Radirnadel als mit dem Schneidemesser. — In den Niederlanden dagegen beginnt um diese Zeit der Holzschnitt erst recht zu gedeihen, und in Italien erhielt er sich wenigstens längere Zeit auf dem alten Standpunkte. Mit dem siebzehnten Jahrhundert fängt Frankreich und später auch England an mehr in den Vordergrund zu treten.

Abschnitt II. *Geschichte der neueren und neuesten Holzschneidekunst* (1700 bis jetzt).

§ 100.

4. Periode (Uebergangsepoche von dem älteren zum neueren Holzschnitt; 1700—1770). Mit dem 18. Jahrhundert schließt die ältere Geschichte des Holzschnitts ab. Denn in Deutschland ist davon fast gar nicht mehr die Rede, in den Niederlanden vegetirt er kaum mühsam fort und in Italien wird er durch einzelne Künstlerfamilien nur als Tradition fortgesetzt. Dagegen treten jetzt Frankreich und England allmählig als Hauptrepräsentanten auf. Im ersteren Lande sind es besonders zwei Künstlerfamilien, die Papillon und le Sueur, an welche sich einzelne andere wie Fleuret, Duplat, Corne u. A. anschließen; in England ist es zuerst Edward Kirkall und Job. Baptiste Jackson, die ihn cultiviren. Als Uebergangsperiode stellt sich diese Zeit namentlich auch durch die in der Technik eintretende totale Veränderung dar, welche denn auch späterhin zu einer Umwälzung in der künstlerischen Entwicklung führte.

§ 101.

5. Periode (Neuerer Holzschnitt; 1770—1833). Die neuere Geschichte des Holzschnitts beginnt genau genommen erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts, und zwar ist es in dieser Zeit namentlich der Engländer Thomas Bewick, welcher als der Vater des modernen Holzschnitts zu betrachten ist. Er gründete durch seine Schüler Robert Johnson, Nesbit, Henry Hole, Branston, Clennel u. A. eine große Pflanzschule, auf welche die ganze spätere Entwicklung des englischen Holzschnitts sich stützte. In Frankreich machte die ausbrechende Revolution aller Kunst ein Ende, bis später im dritten Decennium des jetzigen Jahrhunderts ein Schüler Bewicks, Charles Thompson, den Holzschnitt dort wieder einführte, der nun rasch zu einer hohen Ausbildung, sowohl in künstlerischer wie in technischer Beziehung, gelangte. In Deutschland begann er sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder etwas zu heben, besonders durch die beiden Unger, die jedoch nebst ihren Vorläufern, wie Milchram, Prestel, Holtzmann, Rupprecht u. A., noch der Uebergangsepoche angehören. Den Grund zur neueren Entwicklung des Holzschnitts legte Gubitz in Berlin. Mit ihm gleichzeitig wirkte Blasius Höfel in Wien.

§ 102.

6. Periode (Neuester Holzschnitt; 1833—jetzt). Obgleich die neueste Ausbildung des Holzschnitts erst seit etwa zwei Decennien datirt, so hat sie doch bereits einen Umfang und einen künstlerischen Aufschwung genommen, der selbst die Glanzperiode des ältern Holzschnitts hinter sich zurückläßt. Vor Allem hat sich der Holzschnitt der Sphäre der Illustration im weitesten Sinne des Worts bemächtigt und dieselbe durch Gründung illustrirter Zeitungen, sowie durch Herausgabe umfassender „illustrirter Werke“ aus allen Zweigen des menschlichen Wissens, namentlich auch aus dem Gebiet der Belletristik, in wahrhaft künstlerischer Weise ausgebeutet. In den letzten Jahren hat jedoch theils die Nachahmung des Stahlstichs, sowie die mehr industrielle Tendenz,

welche er durch die Speculation, die sich seiner bemächtigte, erhalten hat, einen nachtheiligen Einfluss auf ihn ausgeübt. Deutschland, Frankreich und England sind die Hauptrepräsentanten; obwohl er auch in allen übrigen Ländern Europas, sowie in Amerika und Asien cultivirt wird. — Die Zeichnung für den Holzschnitt äußert mehr als je einen bedeutenden Einfluss auf die Technik. Unter den Zeichnern für den Holzschnitt sind hauptsächlich anzuführen in England: W. Harvey, George Cruikshank u. A., in Frankreich: Grandville, Gavarni, Tony Johannot, Baron etc., in Deutschland: Neureuther, L. Richter, Schnorr, Adolph Menzel u. s. f. Unter den Holzschneidern, deren Zahl gegenwärtig Legion ist, führen wir an in Deutschland: Unzelmann, O. und A. Vogel, Bürckner, Gamber, Flegel u. s. f., in England: John und Mary Byfield, Thompson, Bramston, Landells u. s. f., in Frankreich: Leloir, Brevière, Graf von la Borde, Chauchefoin u. s. f.

3. Ursprung und Geschichte des Kupferstichs.

§ 103.

Die Geschichte des Kupferstichs läßt keine bestimmte Periodeneintheilung zu, weil derselbe in den verschiedenen ihn cultivirenden Nationen ganz verschiedene, zum Theil entgegengesetzte Entwicklungsphasen durchläuft. Im Allgemeinen lehnt er sich an den Holzschnitt an, weil viele und besonders die bedeutenderen Künstler, wie Dürer, Cranach, Lucas van Leyden u. s. f., sowohl für die eine wie die andre Kunst thätig waren.

1. Als der Vorläufer des Kupferstichs ist die schon im Alterthum bekannte Kunst des Gravirens von Zeichnungen in Metall, besonders aber die dem Mittelalter angehörige Kunst des Niellirens zu betrachten. Unter „Niellen“ versteht man nämlich jene namentlich von den Goldschmieden des 15. Jahrhunderts in ausgezeichneter Weise gefertigten Gold- und Silberplatten, in welche allerhand Darstellungen eingravirt und die so vertiefte Zeichnung mit einer schwarzen Masse ausgefüllt wurde, wonach das Ganze, abpolirt, eine schöne schwarze Schmelzzeichnung auf glän-

zendem Gold- oder Silbergrunde darstellte. — Wurde nun, vielleicht durch irgend einen Zufall, statt mit der sich verhärtenden schwarzen Masse die vertiefte Zeichnung mit einer schwarzen Flüssigkeit gefüllt und dann die Platte auf Papier abgedruckt, so war die Technik des Kupferstichs erfunden. Auf diesen Gedanken scheint man jedoch erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts gekommen zu sein, wahrscheinlich durch die damals bereits sehr verbreitete Holzschnittdruckerei. Man schreibt diese Erfindung dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der namentlich auch in der Herstellung der Niellen sehr berühmt war. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer im Jahre 1452 gefertigten sogenannten Pax (einer künstlerisch geschmückten Metallplatte, die man bei feierlichen Messen brauchte), vor dem Einschmelzen der schwarzen Masse gemacht haben. Diese Pax, welche im Niello „die Krönung Mariä“ darstellt, befindet sich im Museum zu Florenz; ein altes Blatt, welches als Abdruck davon vor dem Einschmelzen gilt, besitzt das Kupferstichkabinet zu Paris. Indefs herrscht hierüber manche Unklarheit, und es scheint vielleicht eben so gewiß, daß die Erfindung des Kupferstichs, ebenso wie die des Holzschnitts, Deutschland angehört. Wenigstens findet sich hier die größte Anzahl der ältesten Kupferstiche, die zum Theil noch vor 1450 hinaufzureichen scheinen. Auch ist die Technik hier früher ausgebildet als in Italien, wo sie bis ins 16. Jahrhundert untergeordneter Art blieb. Neben den Niellen sind als Vorläufer des Kupferstichs die sogenannten „geschrotenen Blätter“ zu betrachten.

§ 104.

2. Der deutsche Kupferstich entwickelte und verbreitete sich viel früher als in Italien. Auch kommt hier das Streben nach malerischer Wirkung durch Anwendung von complicirten Strichlagen mehr zur Geltung. Es ist darin mehr die Sauberkeit der Miniaturmaler als die Bestimmtheit der Niellen der Goldschmiede zu erkennen. Die Stiche des 15. Jahrhunderts tragen das Gepräge der damaligen Kunst überhaupt, welche unter dem Einfluß der Eyck'schen Schule stand. Als erster Meister erscheint ein unbekannter Stecher mit dem Monogramm E. S., dessen Blätter die

Jahreszahlen 1466 und 1467 tragen, welche bereits eine hohe Stufe technischer Ausbildung zeigen und deshalb auf eine langjährige Uebung im Stich schließen lassen. Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts finden wir Blätter von Franz von Bocholt, Israel von Meckenen, besonders aber Martin Schongauer, bekannt unter dem Namen „Martin Schön“. — Albrecht Dürer gab dem Kupferstich im Anfange des 16. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung. Malerische Wirkung, zarteste Detailausführung und Reichthum der Erfindung charakterisiren die ungemein zahlreichen Kupferblätter des Meisters, sowie die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte (siehe § 98). Auch wird er als Erfinder der Aetzkunst genannt. An ihn reihen sich zahlreiche Schüler an, namentlich: A. Altdorfer und H. Aldegrevier, welche an der deutschen Behandlungsweise festhielten, während andre, wie G. Pencz, J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham (die sogenannten „kleinen Meister“) sich der italienischen Manier des Raimondi näherten. In der Nürnbergischen Schule sind zu nennen: L. Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der sich besonders auch mit der Radirung beschäftigte. Neben diesen zeichnet sich aus Lucas Cranach, Hans Burgkmair, Daniel Hopper und Virgil Solis; letztere neigen sich schon zur manieristischen Behandlungsweise. — Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts fängt der Kupferstich, ebenso wie der Holzschnitt, an zu verfallen. Matthäus Merian (1593—1650) lieferte eine Menge von Prospecten in sehr gewissenhafter Ausführung, Bartholomäus Kilian eine Anzahl Portraits. Im 17. Jahrhundert ist nur ein einziger Stecher von Bedeutung zu nennen, nämlich Wenzel Hollar (1607—1677), dessen Radirungen aus allen Gebieten der künstlerischen Darstellung (an 4000 Stück) sich durch Feinheit der Empfindung und sorgfältige Technik auszeichneten. — In dieser Zeit wurde auch von Ludwig von Siegen die sogenannte Schwarzkunst erfunden und von Rupprecht von der Pfalz vervollkommnet, wobei die Zeichnung auf der gekörnten Platte herausgeschabt, also aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wurde. Die frühesten Schwarzkunstblätter datiren vom Jahre 1642. — Im achtzehnten Jahrhundert ist Jakob Frey (1682—1771) zu nennen,

welcher die Italiener nachahmte. Später wirkte der Einfluss der französischen Stecherei sehr bedeutend auf die deutschen Kupferstecher ein. Unter diesen steht der Berliner Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) als einer der bedeutendsten Stecher aller Zeiten da, da seine Blätter sich durch eine eben so vorzügliche malarische Wirkung, wie durch groſse Reinheit und Sorgfalt der Ausführung auszeichnen. Ferner ist hier zu nennen Georg Wille (1717—1808), sein Schüler Gotthard von Müller (1747—1830), dessen geistreiche Blätter sehr gesucht sind, und Schmuzer, welcher oft ins Manierirte verfiel. Müllers Sohn ist der berühmte Stecher der Sixtinischen Madonna: Christ. Friedrich Müller (1783—1816). In der neueren Zeit ist Buchhorn, namentlich als trefflicher Lehrer, sowie seine Schüler und Schülersschüler Mandel, Eichens, Lüderitz, Habelmann u. s. f., sämmtlich in Berlin, zu erwähnen.

§ 105.

3. Der niederländische Kupferstich entwickelte sich viel später als der deutsche und italienische, nämlich erst im Anfang des 16. Jahrhunderts, aus welcher Zeit Lucas van Leyden, der sich durch groſse technische Gewandtheit auszeichnete, und Dirk van Staren (gest. 1544) zu erwähnen sind. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangte der Kupferstich zu einer hohen Ausbildung, namentlich durch Heinrich Goltzius (1558—1617), dessen Blätter besonders durch vorzügliche Modellirung mittelst der Strichlagen bemerkenswerth sind. Ihm schlossen sich an Jakob Mathem, Johann Müller und Joh. Sanredam. Durch die technische Meisterschaft, mit welcher Goltzius den Kupferstich behandelte, wurden die Künstler ersten Ranges für diese Reproductionsmanier interessirt, namentlich warfen sich die groſsen Maler jener Zeit mit Vorliebe auf die freiere und leichtere Aetzkunst (*peintres-graveurs*). Vorzugsweise sind darunter zu nennen Paul Rembrandt, dessen Blätter sich ebenso wie seine Gemälde durch ein vorzügliches Helldunkel und kräftiges Colorit auszeichnen, Adriaan von Ostade, C. Dusart, Ant. Waterloo, dessen kleine Landschaften eine vorzügliche Meisterschaft bekunden;

Jac. Ruysdael, H. Swanevelt, Andr. Both, N. Berghem, der meist Thierstücke radirte, Paul Potter. — Der eigentliche Kupferstich wurde vornehmlich durch Rubens ungemein gefördert, der eine förmliche Kupferstecherschule leitete, darunter Vostermann, Soutmann und dessen Schüler Suyderoef und Corn. Visscher, ferner Schelte à Bolsvert, Pontius u. A. bemerkenswerth sind. Als die Blüthe des Grabstichels ist Gerhard Edelingk zu betrachten (siehe § 107). Auch von van Dyck existiren einige radirte Blätter, Meisterwerke ersten Ranges. — Die späteren Kupferstecher arbeiten traditionell fort, ohne bemerkenswerthe Erscheinungen darzubieten.

§ 106.

4. Die italienischen Kupferstiche des 15. und 16. Jahrhunderts charakterisiren sich durch das Streben nach plastischer Bezeichnung der Form, Sorgfalt im Contour und Andeutung der Modellirung durch einfache Schattirung. Erster namhafter Meister ist der Florentiner Baccio Baldini, dessen erstes bekanntes Blatt sich in einem Druckwerke vom Jahre 1477 findet. Er arbeitete nach Zeichnungen des Sandro Botticelli. Bedeutender ist Andrea Mantegna (1431 — 1506). Fortschritt in der Technik, in der Darstellung plastisch-antikisirend. Man schreibt ihm die ersten Stiche der Tarockkarten (Giuco di Mantegna) zu. Ihm schlossen sich an Giovanni Antonio da Brescia, von welchem 24 Blätter mit weltlichen und geistlichen Darstellungen als Incunabeln des Kupferstichs bekannt sind, Robetta u. A. Einer andern Richtung, die weniger auf die plastische Form als auf malerische Wirkung hinstrebt, gehören an Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Giov. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Mozzetto, dessen Stiche sehr selten sind, Benedetto Montagna und Dominico Campagnola. Bis hierher würde etwa die erste Periode der italienischen Kupferstecherkunst reichen: die zweite beginnt mit Marc Antonio Raimondi (1488 bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts), der die Goldschmiedekunst verließ, um sich dem Kupferstich ausschließlich zu widmen. Er stach vorzugsweise nach den Zeichnungen und unter der persönlichen Leitung Ra-

phaels, dessen geistige Tiefe und Schönheit der Empfindung er wiederzugeben bestrebt war. Sein Hauptaugenmerk richtete er auf Correctheit und Feinheit des Contours, während er die malerische Wirkung der Form nur durch sparsame Strichlagen andeutete. Seine Nachfolger und Schüler sind Agostino da Venezia und Marco da Ravenna, ferner der sogenannte Meister mit dem Würfel (als Monogramm), Beatrizet, Enea Vico und die Künstlerfamilie der Ghisi; ferner der venetianische Maler Battista Franco, gen. il Semolei. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts beginnt der Kupferstich, wie die italienische Kunst überhaupt, manierirt zu werden. Giulio Bonasone und noch mehr Giulio Sanuti gehören bereits dieser Richtung an. — Man trifft von da ab fast nur oberflächlich geätzte Blätter (Radirungen) an, welche von der früheren Gedicgenheit in der Blüthezeit nichts mehr erkennen lassen. Seit der Einführung der Aetzkunst datirt die dritte (Verfall-) Periode des italienischen Kupferstichs. Im 17. Jahrhundert wurde theils der Stich theils die Radirung besonders von den Caracci's und ihren Schülern geübt. Nebenher bildete jedoch sich unter Leitung des Agostino Caracci eine Stecher-
schule, die nach dem Muster der niederländischen Stecher arbeitete; eine Richtung, die durch Pietro Santi Bartoli (1635 bis 1700), welcher vorzüglich nach Denkmälern der antiken Plastik arbeitete, erweitert wurde. Ihm schlossen sich die Brüder Pietro und Farao Aquila an. — Gegenüber dieser Richtung steht Guido Reni und seine Schule da (*peintres-graveurs*). — Im 18. Jahrhundert wandten sich die italienischen Stecher hauptsächlich den Werken der älteren italienischen Maler zu und leisteten in der Reproduction derselben Bedeutendes, weil sie nach einer großartigen, malerischen Wirkung und einer gediegenen Technik strebten. Hier ist besonders Domenico Cunego (1727—1794) zu erwähnen, ferner Giovanni Volpato (1738—1803). Die höchste Meisterschaft darin erreichte sein Schüler Raphael Morghen (1758—1833), und neben ihm sind nennenswerth Giov. Folo, Longhi, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Caravaglia, Pietro Fontane u. A. — Auch in den künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart nehmen die italienischen Kupferstecher einen

bedeutenden Rang ein, besonders durch ihre gediegenen Arbeiten nach den grossen Meisterwerken der klassischen Malerei des sechszehnten Jahrhunderts, namentlich Pietro Toschi, welcher der neuesten Zeit angehört.

§ 107.

5. In Frankreich kam der Kupferstich noch später als in den Niederlanden zur Ausbildung; aber es darf sich rühmen, diese Kunst zur grössten Vollendung gebracht zu haben. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts treten schon vereinzelte Erscheinungen auf diesem Gebiete hervor, wie Etienne de Laulne (Stephanus) u. A. Im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts tritt zuerst ein bedeutender Künstler auf, Jacques Callot, dessen phantastische, von einem wilden Humor übersprudelnde Compositionen in einer sehr soliden und geschickten Weise ausgeführt sind. Neben ihm ist Claude Melan (Erfinder der Spirallinie), der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörig, zu erwähnen, und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.'s gelangte der Kupferstich zu seiner Blüthe durch Rob. Nanteuil (1630—1678), Antoine Masson (1636—gegen 1700), der besonders auf die Plastik der Form sowie auf die Gesamtbetonung grosse Sorgfalt verwandte, François de Poilly (1623—1693), besonders aber durch Gérard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657—1746), dessen Stiche nach den Raphaelischen Cartons berühmt sind. Später zeichnete sich Pierre Drévet (1697—1739) durch eleganten Vortrag, sowie durch vorzügliche Detaillirung im Stofflichen aus. — Gerhard Edelingk (1649 bis 1707), von Geburt ein Niederländer, ist ebenfalls den Franzosen zuzuzählen, weil er sich in Paris ausbildete und dort arbeitete. Rücksichtlich des künstlerischen Behandlung steht er in erster Reihe. Sein Stich „Reitergefecht“ nach Leonardo da Vinci und die „heilige Familie“ nach Raphael sind Meisterwerke ersten Ranges. Nach ihm schlich sich eine manieristische Behandlungsweise in die Technik ein, welche man unter andern bei Jacques Beauvarlet und Jacques Balechou (1615—1769) bemerkt. — Gegenwärtig steht die französische Kupferstechkunst auf einem ausgezeichneten Standpunkte, sowohl was die künstlerische Behandlung als auch

was die technische Vollendung betrifft. Unter andern erwähnen wir die Stiche nach den Paul Delaroche'schen Fresken im Hémicycle des Beaux-Arts zu Paris als Meisterwerke höchster Gediegenheit.

§ 108.

6. In England wird der Kupferstich durch Hollar im 17. Jahrh. eingeführt (siehe § 104). Nach ihm, seit dem 18. Jahrhundert, charakterisirt er sich bis in die neueste Zeit durch das Streben nach einem mehr brillanten Vortrag als nach wirklich innerlicher Gediegenheit. Der gehaltvollste unter den englischen Stechern jener Zeit war Robert Strange (1723 — 1792), der namentlich in der Nachbildung Tizian'scher Darstellungen Vorzügliches leistete. Neben dem eigentlichen Stich wird vorzugsweise die Schwarzkunst cultivirt. Ein Italiener, Francesco Bartolozzi (1730 — 1813), zeigte sich besonders in geätzten Blättern geschickt, wirkte aber durch die Einführung und Uebertreibung der punktirten Manier verderblich. William Sharps cultivirte die Linienmanier, und Charles Townley die geschabte Manier. Beide gehören der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Unter den landschaftlichen Stichen, worin die Engländer überhaupt sehr Bedeutendes leisteten, steht Will. Woollett, der derselben Zeit angehört, oben an. Neben dem Kupferstich und der Schwarzkunst wird in England hauptsächlich der Stahlstich cultivirt, der freilich seiner numerischen Leistungsfähigkeit im Abdruck wegen zu einer Depravirung des Stiches überhaupt mannigfachen Anlaß gegeben hat, wie denn die Stahlstecherei in England und auch in andern Ländern gegenwärtig fabrikmäßig betrieben wird.

§ 109.

7. Von andern Ländern ist, wenigstens aus der früheren Zeit, nur noch Spanien zu erwähnen. Doch ist hier von eigentlicher Kupferstecherei nicht die Rede, sondern es sind die Maler selbst, welche die Technik des Aetzens zur Reproduction ihrer eigenen Compositionen oder zu originalen Entwürfen benutzten. So existiren von Murillo, Velasquez, Coello, Alonso Cano u. A. Radirungen, die zum Theil zu den größten Seltenheiten gehören.

4. Wanderung durch das Kupferstichkabinet.

§ 110.

Wie schon oben (§ 95) erwähnt ist, umfaßt das Kupferstichkabinet drei Säle, welche wir nach ihrer Malerei mit „brauner“ — „grüner“ — und „blauer Saal“ bezeichnen wollen. Am besten thut der Besucher, wenn er, durch die ersten beiden Säle hindurchgehend, zuerst den letztgenannten (blauen) Saal durchwandert. Denn die hier in zwei Querreihen fortlaufenden Schränke stellen durch ihre chronologische Anordnung und Schuleneintheilung die Gesamtgeschichte der graphischen Kunst dar; während der grüne Saal ohne Unterschied der Schulen die größten Blätter derselben enthält, und der braune Saal den Handzeichnungen, Aquarellen, Miniaturen u. s. f. aller Schulen gewidmet ist.

I. Blauer Saal.

Von den in den Schränken enthaltenen Blättern können selbst nicht einmal annäherungsweise die wichtigsten namhaft gemacht werden. Wir beschränken uns also auf die unter Glas ausgestellten Blätter, welche mit einer ebenso tiefen Sachkenntniß wie Gewissenhaftigkeit ausgewählt sind; unter diesen wählen wir die bedeutendsten heraus und werden die interessantesten (seltensten oder wichtigsten) durch den Druck hervorheben.

Die Reihe der Schränke rechts umfaßt die deutsche und, daran sich anschließend, die niederländische Schule; die Reihe links die italienische, spanische, französische, englische und russische Schule. — Wir beginnen rechts beim ersten Schrank am Fenster.

A. Deutsche Schule.

Zu beiden Seiten des Fensters, in besonderen Rahmen: zwei merkwürdige Holzschnittincunabeln:

„Madonna“, Reiberdruck des 15. Jahrhunderts.

„Der heilige Christophel und Johannes der Täufer“, Reiberdruck des 15. Jahrhunderts.

Die Holzschnittincunabeln correspondiren mit der im Kabinet vorhandenen sehr zahlreichen Sammlung alter typographischen Drucke des 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise der „Biblia pauperum“, der „Ars moriendi“ u. a. m.

I. Schrank. Vs.: *) Incunabeln des Holzschnitts aus dem Anfang des 15. Jahrh.: „Der heilige Christoph“. — Zwei geschrotene Blätter aus derselben Zeit.

Meister E. S. 1466. „Adam und Eva“ — „Maria mit dem Kinde“ — „Anfangsbuchstaben“.

Martin Schongauer: „Christi Kreuztragung“ (vergl. § 104).

Meister L. C. Z. in Medaillonformat: „Christi Kreuzigung“.

Blätter von *Franz von Bocholt* und *Zwoll* (Meister mit dem Weberschiff).

Qus. Anfang des 16. Jahrhunderts. *Albrecht Dürer* (1471—1528): Kreuzesabnahme 1511“.

Rs. *Albrecht Dürer*: „Abdruck des Degenknopfes Maximilians I.“ — „Der Ritter mit dem Tode“. 1513. — „Madonna“ (Probedruck). — „Christus am Oelberge“. H. 1515. — Die Dürer'schen Stiche und Holzschnitte sind in der Sammlung fast sämtlich vorhanden; außerdem besitzt dieselbe einen kostbaren Schatz in 50 größeren Kohlenzeichnungen von der Hand des Meisters. (Vgl. §§ 98, 104 und 126).

Hans Burgkmair (1472—?): „Portrait Maximilians“. H.

Hans Schüuffelin: „Christi Kreuzigung“. H.

Lucas Cranach (1472—1559): Verschiedene Blätter.

Erhard Schön (Meister mit dem Krebs).

Wolfgang Resch: „Portrait Maximilians“. 1519. H.

Hans Baldung Grien: „Der Stallknecht“.

A. Altdorfer: „Maria mit dem Kinde“.

*) Vs. bed. „Vorderseite“, Qus. „Querseite“, Rs. „Rückseite“, H. „Holzschnitt“; wo kein H. steht, ist das Blatt ein Kupferstich oder eine Radirung.

§ 111.

II. Schrank. Vs. *Holbein* (1498—1550?): *Todtentanz*. 1530“.

H. Die 40 Blätter des Todtentanzes sind Probedrucke, die andere Seite des Papiers unbedruckt. Ferner besitzt die Sammlung 80 Originalportraits von Holbein, Handzeichnungen mit Silberstift auf grundirtem Papier (s. §§ 98 u. 126).

Hans Leuczelburger: „*Bauerngefecht*“. H.

Kleine Meister. Hans Seb. Beham: „*Vignetten*“. H. „*Maria mit dem Kinde*“. H.

Barth. Beham: „*Portrait Kaiser Ferdinands*“.

Meister L. B.: „*Bacchantenzug*“. — *Jac. Binck.* — *Lautensack*: „*Portrait Christians von Dänemark*“. — H.

G. Pencz. — *Hans Brosamer*.

H. Aldegrevier: „*Portrait Johannis von Leyden*“, „*Portrait Knipperdollings*“.

Qus. *Pencz* (nach *Giulio Romano*): „*Eroberung Carthago's*“. H.

Rs. (Mitte des 16. Jahrhunderts). *Wenzel Jamnitzer* (Unicum). — *Virgil Solis*: „*Portrait Christophs*“, Herzogs von *Württemberg*“. H. (Siehe §§ 99, 104.)

A. Hirschvogel: „*Landschaft*“. H. — *Wolfgang Meyerbeck*, einer der ersten bekannten brandenburgischen Künstler: „*Portrait des Kurfürsten Johann Georg*“. — *Franz Friedrich.* — *Melchior Lorch*: „*Ein Gekreuzigter*“. — *Lautensack*: „*Landschaft*“. H. 1553. — *Jost. Amman.* H. — *Melchior Meyer.* — *Marcus Sadeler*: „*Große Landschaft*“.

Johann Sadeler: „*Portrait Sigismund Feyerabends*“. 1587.

§ 112.

III. Schrank. (Ende des 16. und erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.)

Vs. *Theod. Meyer*: „*Portraits*“. H. — *Math. Greuter.* 1593. —

Peter Isenburg: „*Portrait*“. — *Barth. Reuter*: „*Ecce homo*“.

H. — *Joh. W. Bauer*: „*Tod des Abel*“. H. 1641. — Blät-

ter von *Math. und Casper Merian*, *Joach. Sandrart.*

Wenzel Hollar: „*Kelch von Montagna*“ (Aq. fort), „*Mohrenköpfe*“, „*Pelzwerk*“.

- Qus. *Gottfried Bartsch*: „Der grofse Kurfürst“.
- Rs. *Ludwig von Siegen*: „Portrait der Landgräfin Amalia Elise von Hessen“. Schwarzkunst.
- Prinz Ruprecht von der Pfalz*: „Henker des heiligen Johannes nach Bericino“ (siehe § 104). Schwarzkunst.
- Chr. Storer* (Mitte des 17. Jahrhunderts): „Trunkener Bacchus“. — *Daniel Schultze*: „Thiere“. — *Falck*: „Zwei Portraits“. — *Melchior Roos*: „Ochse“. — *Heinrich Roos*: „Vieh“.
- Jac. Thurneysser*: „Verkündigung Mariä“.

§ 113.

- IV. Schrank. Vs. (18. Jahrhundert) *Troger, Falbe*: „Köpfe“.
- Dietrich* (1712 — ?): „Ein verwundeter Soldat bettelnd“ (1762). — „Landschaft“.
- Georg Friedr. Schmidt* (nach Rigaud): „Portrait Louis de la Tour d'Auvergne“. Meisterwerk.
- Wille* (nach Gottfried Schalken): „Familienconcert“. Vorzügliches Blatt. — *Chr. von Mecheln* (nach Chodowiecky): „Die vier Temperamente“. — *Raphael Mengs*. Radirung.
- Bernh. Rohde* (nach Schlüter): „Masken verstorbener Krieger im Zeughause“. — *Schenau*: „Zwei Köpfe“.
- Angelica Kaufmann*: „Selbstportrait“.
- Qus. *Georg Fr. Schmidt* (nach Rembrandt) vier Blätter von vorzüglicher Wirkung.
- Rs. *Buchhorn*: „Portrait von Weitsch“. — *G. Schadow*: „Statue Ziethens“. — *Erhardt*: „Bettler“. — *Klein*: „Portrait Erhardts“. — *L. F. Grimm*: „Portrait“. — *Kolbe*: „Bäume“. — *Kobell*: „Reiter“ nach Wouvermann. — *Baase*: „Portrait Friedrichs II.“
- Ant. Graff*: „Portrait Sulzers und Graffs“.
- Ph. Hackert*: „Landschaft“.

B. Niederländische Schule.

§ 114.

V. Schrank. Vs. (15. Jahrhundert) Holzschnitt- und Kupferstichincunabeln. — *Meister mit den Schriftbändern.* — *Alaert du Hamel* (nach Hier. Bosch): „Jüngstes Gericht“. — *H. Bosch*: „Hölle“. H. (16. Jahrhundert.) — *Walter van Oostzanen* (van Assen): „Christi Grablegung“. — *Luc. van Leyden* (1494—1533): „Susanna im Bade, belauscht von den Alten“. — *Ders.*: „Der Magdalenentanz“. — *Dirk van Staren*: „Der heilige Lucas malt die Madonna“.

Qus. (Mitte des 16. Jahrhunderts). *H. Goltzius* großes Blatt: „Portrait des Künstlers“.

Rs. *Sustermanns* „Grablegung“. 1548. — *Franz Floris*: „Victoria mit Besiegten“. H. — *A. Wierx*: „Susanna im Bade“. *Corn. Cort* (1536—1578): „Christus die Jünger aus dem Sturme rettend“.

Rubens mehrere Blätter, Radirungen.

Teniers: „Bauernhochzeit“. — *D. van Vinkenbooms*: „Bauernkinder nehmen Vogelnester aus“. — *Joh. Müller*: „Portrait“. — *Abraham Bloemaert*: „Juno“. — *J. Sanredam*: „Portrait“.

§ 115.

VI. Schrank. Vs. (17. Jahrh.). *A. van Dyck*: „Kopfeines Mannes“. — *J. Miele*: „Genrestück“. — *Rembrandt*: „Lutmer auf hellem Grunde (ohne Fenster). — *Joh. Lievens*: „Ein sitzender Alter“. H. — *Georg van Vliet*: „Portrait“. *Rembrandt*: „Landschaft mit den drei Bäumen“. Radirung. — Landschaften von *Waterloo*, *Sachtleven*, *Joh. Both*. — *Aegid. van der Neer* (Unicum). — *Ald. van Everdingen* (Unicum).

Molenaer: „Bauern in der Schenke“.

Blecker: „Rinder“. — *Marc de Bye*: „Liegende Kuh“.

Paul Potter: „Liegende Kuh“.

Qus. (Ende des 17. Jahrh.). *Paul Pontius*: „Portrait des Kupferstechers Paul du Pont“, nach van Dyck. — *Der-*

selbe: „Portrait“. — *Conr. Visscher*: „Portrait eines Priesters“. Meisterwerk. — *Ders.*: „Portrait eines Gelehrten“. 1655.

Rs. *Carl Dujardin*: „Reiter in der Schlacht“.

Zeemann, Backhuysen: „Marinen“. — *Nicolas Berghem* (1624 — 1683): „Bauern mit Kühen auf dem Felde“. — *Peter Boel* (1625 — 1680): „Adler um ein Reh kämpfend“. — *Dirk. de Bray*: „Portrait Salomon de Bray's“. H. — Landschaften von *Ruisdael, Hackaert, van Boom*. — *Nicolas van Haefter*: „Doctorbude“. — *Corn. Dusart*: „Lachender Bauer“. Schwarzkunst. Zwei verschiedene Blätter.

C. Italienische Schule.

§ 116.

VII. Schrank (am Anfang des Saals, gegenüber dem Anfang der deutschen Schule). 15. Jahrh. Ende.

Vs. Holzschnittcunabeln des 15. Jahrhunderts. — Auch in besondern Rahmen an der Wand zu beiden Seiten der Thür: Kupferstichcunabeln; das eine Blatt nach Fr. Francia. — Niellendrücke von *Maso Finiguerra*: „Krönung der Maria“ — „Bacchantenzüge“. — *Baccio Baldini*: „Moses“. — *Nicoletto da Modena*. — *Sandro Boticelli*: „Hölle“. *Andrea Mantegna*: „Grablegung Christi“. — *Mstr. I. B.* mit dem Vogel. — *Hier. Mozetto*: „Judith mit dem Haupt des Holofernes“. — *Benedetto Montagna*: „Maria mit dem Kinde“. — *Gio. Ant. da Brescia*: „Der heilige Petrus“. — *Der Meister mit der Mäusefalle*: Zwei Blätter, „Schlachtscenen“ darstellend — *Giulio Campagnola*. — *Zoan Andrea*: Ornamentblätter.

Qus. *M. Antonio Raimondi*: mehrere Blätter nach *Raphael*: „Die heilige Familie“, „Maria mit dem Kinde“, „Apollo mit den Musen“ (im Vatican ausgeführt). — *Ders.*: „Bethlehemitischer Kindermord“, nach *Raphael*. Zwei Blätter: frühere und spätere Platte. Contour von *Raphael* gezeichnet.

Rs. Mitte des 16. Jahrh. *Agostino Veneziano*, nach Fr. Fran-

cia: „Maria mit den beiden Kindern Christus und Johannes“. — *Nicol. Beatricetto*: „Portrait des Salamanca“. — *Marco di Ravenna*, nach Raphael: „Erzengel Michael besiegt den Drachen“. — *Giac. Caraglio*, nach Raphael: „Aeneas rettet seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja“. — *Anonymus (Bonasone)*: „Leda mit dem Schwan“. — *Micarino*: „Glockengießerwerkstatt“. H. — *E. Vico*: „Verkündigung Mariä“. — *Familie Ghisi. Giov. Bat. Ghisi*: „Mars und Venus“; *Georgio Ghisi*: „Heilige Familie“; *Adamo Ghisi*: „Madonna“.

§ 117.

VIII. Schrank. Vs. Ugo da Carpi: Clairobcurholzschnitte mit mehreren Platten nach Raphael; darunter: „Johannes in der Wüste“. — *Audriani*: „Der miraculose Fischfang“. — *Tizian*, Radirungen: „Madonna“ und „Anbetung“. — *Franc. Primaticcio*. — *Tintoretto (Robusti)*: „Portrait Paschalis Ciconia, Herzogs von Venedig“. — *Mich. Angelo Buonarrotti (?)*: „Portrait des Künstlers“. — *G. B. del Moro*: „Madonna“. — *Andrea Schiavone (1522—1582)*. — *Parmeggiano*: „Auferweckung des Todten“. — *Paolo Farinati*. — *Meldotta*. — *Mich. Angel. del Moro*: „Portrait“. — **Qus. Tizian**, grosser Holzschnitt: „Portrait des Künstlers“. — **Rs. Battista Franco Semolei (1498—1561)** nach Raphael: „Christus heilt die Aussätzigen und Lahmen“.

Mart. Rota Sebenico (1558—1586): „Portrait Kaiser Ferdinands“. — *Ders.*: „Portrait Kaiser Maximilians“. — „Heilige Magdalena“. — *Federico Baroccio (1528—1612)*: „Maria als Himmelskönigin“. — *Odoardo Fialetti (1573—1638)*: „Märtyrerthum des heiligen Sebastian“. — *Cherub. Alberti (1552—1615)*: „Heilige Familie“. — *Franc. Vanini (1563 bis 1610)*: „Tod eines Heiligen“. — *Orazio de Santis (1568 bis 1577)*: „Johannes in der Wüste“ nach Pietro Aquilano. — *Annibale Caracci (1560—1609)*: „Maria mit dem Kinde“. — „Christus“. — *Agostino Caracci (1558—1602)*: „Christus am Kreuz“.

Anfang des 17. Jahrhunderts: *Raphael Schiaminossi*: „Himmelskönigin“.

Vesp. Strada: „Maria mit dem Kinde“. Zwei verschiedene Blätter. — *Ottavio Lioni*: „Portrait eines Cardinals“.

§ 118.

IX. Schrank. Vs. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Guido Reni (1575 — 1642): „Maria mit dem Kinde“. — Seine Schüler: *Giov. Andrea Sirani* (1610 — 1670): „Sophonisbe“. — *Jac. Gimigniani* (1611 — 1683): „Madonna betend“, „Christus mit der Dornenkrone“. — *Simon Cantarini* (1612 — 1648): „Der heilige Antonius von Padua mit dem Christuskinde“. — *Laur. Loli* (1612 — ?): „Der heilige Antonius“.

Giov. Francia Barbieri: „Der heilige Antonius von Padua“. *Salvator Rosa* (1615 — 1673): „Genrebild“. — *Carlo Ant. Rambaldi* (1680 — 1717): „Himmelfahrt Mariä“.

Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts: *Benedetto Castiglione* (1616 — 1690): „Ein Kopf“. — *Pietro Franc. Mola* (1620 — 1665): „Maria mit dem Kinde“.

Casp. Dughet (Poussin) (1617 — 1675): „Landschaft“. *Giov. Franc. Grimaldi* (1606 — 1680): „Landschaft“. — *Pietro Pietri* (1671 — 1716): „Ausgießung des Manna“, „Maria, von Engeln umgeben“. — *Carlo Maratti* (1625 — 1713): „Maria mit dem Kinde“. — *Ant. Balestra* (1666 — 1740): „Maria mit dem Kinde“.

Qus. fehlt.

D. Spanische Schule.

§ 119.

Rs. *Theod. Phil. Liagno* (1560 — 1625): „Johannes predigt in der Wüste“. Großes Blatt. — *Diego Velasquez da Silva* (1599 — 1660): „Portrait des Herzogs von Olivarez“. — *Jos. Ribera Spagnoletto* (1588 — 1656): „Ein bekränzter Dichter, sinnend“. — *Bart. Esteban Murillo* (1618 — 1682): „Portrait“. — *Ribera*: „Ver-

suche von Gliedern des Gesichts, Nase, Mund u. s. f. — *Ders.*: „Der todte Christus betrauert von den drei Marien“. — *Alonso Cano* (1601—1667): „Heilige“. — *Juan Bapt. Catenaro* (1650—1720): „Maria und Christus mit Kindern“. — *Vinc. Victoria* (1658—1712): „Büßende Magdalena“. — *Jose Garzia Gonzalez* (1650—?): „Ein nackter Mann auf der Basgeige spielend“. — *Claudio Celto* (1650—1693): „Christus am Kreuz“, „Christus mit der Dornenkrone“. — *Franzisco Goya* (1750—1810?) nach Velasquez: „Portrait eines Zwerges Philipps IV.“; ein andres Blatt, mit ähnlicher Darstellung. 1778. — *Ders.* nach Velasquez: „Bacchus krönt eine Gesellschaft Räuber“.

E. Französische Schule.

§ 120.

X. Schrank. Vs. Holzschnittincunabeln aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. — Blätter in geschrotener Manier (*Manière criblée*). — Metallschnitte zu Horarien. — Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts: *Jean Duvet* (1483—1561). — *J. G. à Lyon* (1540—?).

Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts: *Etienne de Laulne* (1570—1590): „Moses erhöht die Schlange in der Wüste“. — *Anonymus* (*G. G. Lugd. R.* oder *René Boivin* (1550—?): „Bethlehemitischer Kindermord“. — *Ders.*: „Buchtitel“. — „Portrait des Johannes Hufs im 40. Jahre“. — „Portrait Johann Calvins im 53. Jahre“. — *Pierre Woeiriot de Bonzy* (1532—1590): „Sieg Constantins des Großen über den Kaiser Maxentius“.

NB. Da die folgenden Schränke noch nicht völlig geordnet sind, so begnügen wir uns mit der chronologischen Namensangabe der Künstler, welche in den Rahmen vertreten sein werden.

§ 121.

Rs. *Simon Vouet* (geb. 1582). — *François Perrier* (geb. 1590). — *Claude Vignon* (geb. 1590). — *Jacques Callot* (geb. 1593). — *Nic. Poussin* (geb. 1594). — *Nic. Chaperon* (geb. 1596). — *Claude Lorrain (Gelée)* (geb. 1600). —

Pierre François (geb. 1600). — *Claude Mellan* (geb. 1601).
Lorrain de la Hayre (geb. 1606). — *Jean Morin* (geb.
 1612). — *Charles le Brun* (geb. 1618). — *J. Courtois* (de
Bourguignon) (geb. 1620).

XI. Schrank. Vs. *Israel Silvestre* (geb. 1621). — *Fr. Poilly* (geb.
 1622). — *Nanteuil* (geb. 1630). — *Masson* (geb. 1636).
Edelingk (geb. 1649). — *Audran* (geb. 1640). — *Rai-
 mond Lafage* (geb. 1654). — *Nic. Dorigny* (geb. 1657).
Pierre Drévet (geb. 1664). — *A. Payne* (geb. 1684).
Watteau (geb. 1689).*)

F. Englische Schule.

§ 122.

Rs. *Hogenberg* (geb. 1530). — *Franz Klein* (geb. 1601). — *Ed.
 Beare* (geb. 1600). — *William Faithorne* (geb. 1620). —
Rob. Gayboot (geb. 1632).

XII. Schrank. Vs. *Francis Barlow* (geb. 1646). — *Franc. Playse*
 (geb. 1650). — *Will. Shervin* (geb. 1650). — *George
 Vertue* (geb. 1684). — *Will. Hogarth* (geb. 1698).

G. Russische Schule.

§ 123.

Rs. *Alexio Zubow* (geb. 1695). — *G. Scorodomow* (geb. 1700).

Aquarellen, Oelgemälde, Copien etc. im blauen Saal.

§ 124.

Aufser der in den Schränken befindlichen eigentlichen Haupt-
 sammlung der Stiche und Holzschnitte bemerkt man noch in diesem
 Saal, an den Wänden vertheilt, eine Reihe von höchst interessanten
 Kunstwerken. Wir beginnen an der Querwand neben der Ein-
 gangsthür:

*) Aufser der deutschen Schule, welche bis auf die Gegenwart ge-
 führt ist, reichen die andern nur bis auf den Anfang des 18. Jahrhun-
 derts herab.

- De Biefve*, Aquarell: „Herzog Alba, der Hinrichtung Egmonts beiwohnend“.
- (Ueber der Thür in der Mitte der Wand:) „Büste Marc. Antonio Raimondi“, von *F. Tiek*.
- (Links:) *Billon*: „Der Compromiß, Verbindung der protestantischen Edelleute gegen Herzog Alba“, Aquarell, nach dem Oelgemälde von *de Biefve* und unter Leitung desselben.
- (Zu beiden Seiten:) Oelbilder, darunter eine Studie, angeblich von *Giorgione*: „Portrait von Hochstraaten“.
- (An der äußern Fensterwand, über den Spinden rechts:) Eine Reihe von Fresken *Luini's* aus Mailand, die von der Wand abgenommen und auf Leinwand gebracht sind. Mythologische Gegenstände.
- (Rückwand:) *Franz Bohn*: „Brasilianischer Wasserfall“, ferner noch Fresken von *Luini*. — Federzeichnungen (Seestücke) von *van der Velde*.
- (An der innern Fensterwand:) Pastellgemälde, meist Copieen nach berühmten Gemälden der Galerie zu Dresden von *Doris Stock*.
- (Zwischen dem 1. und 2. Schrank:) Carton von *Hans Baldung Grün*: „Christus am Kreuz“, wahrscheinlich für ein Glasgemälde bestimmt.

II. Grüner Saal.

§ 125.

Die Schränke und Spinden dieses Saals enthalten die umfangreichsten Blätter aus allen Schulen. Wir haben daher nur die Zeichnungen und Bilder unter Glas und Rahmen an den Wänden zu betrachten.

An der der Eingangsthür zum blauen Saal gegenüberliegenden Wand befinden sich mehrere merkwürdige Portraits, Hand- (Kohlen-) Zeichnungen von *Albrecht Dürer*: „Joachim I. von Brandenburg“ und sein Sohn „Joachim II. als Kurprinz“. Die übrigen Handzeichnungen Dürers, an der Zahl funfzig, befinden sich auf und in den Schränken des braunen Saals. Sie stellen meist die Portraits bedeutender Personen vom Reichstage zu Worms, sowie einiger Patrizier aus Nürnberg und den Niederlanden dar.

Handzeichnung mit brauner Kohle von *P. Rembrandt*: „Mann mit einem Hut“.

Vaillant: Pastellzeichnung, Portrait.

Holbein: „Kostümstudien“. Stiftzeichnung. Außerdem befinden sich in den Schränken des braunen Saals 70 Silberstiftzeichnungen von *Holbein*.

Georg Fried. Schmidt, Oelgemälde. *Chodowiecky*.

Doris Stock, Pastellbild nach Albani: „Kopf des heiligen Johannes“.

Veit und Steinle: „Die ägyptischen sieben Plagen“.

(Zwischen den innern Fenstern:) Federzeichnungen von *Kolbe* aus Dessau (Eichenkolbe).

(Wand rechts:) *Bleichen*: Unvollendetes Bild, das „Heidelberger Schloß“ darstellend.

„Portrait der Gräfin Pototska (Generalin Witt)“, von einem Unbekannten.

Dürer'sche Kohlenzeichnungen: „Weibliche Portraits“.

(Zwischen den äußern Fenstern:) Farbendrucke von *J. C. Leblont*: „Portraits des Cardinals Fleury“ und „Ludwigs XIV“.

Ludwig van Siegen: „Portrait der Kaiserin Eleonore“. Schwarzkunst.

Prinz Rupprecht von der Pfalz: „Henker des heiligen Johannes“.

Ganzes Blatt in Schwarzkunst. (Vergl. § 112.)

III. Brauner Saal. Handzeichnungen.

§ 126.

Dieser Saal zerfällt durch eine Barriere in zwei gänzlich gesonderte Abtheilungen. Die erste, an den grünen Saal anstoßende, enthält die sämtlichen Handzeichnungen, Aquarellen, Miniaturen u. s. f. des Kabinets aus allen Schulen und Perioden.

Die Deutsche Schule ist in den Schränken der Wand links von der Eingangsthür enthalten,

die Italienische rechts an der Wand der Eingangsthür,

die Niederländische in dem Schrank in der Mitte des Saals,

die Französische an der Fensterwand, gegenüber der Eingangsthür.

Diese Schränke zeigen auf den Thüren ebenfalls einige der wichtigsten und seltensten Zeichnungen. Jedoch wird man bemerken, daß die der Barriere zunächst stehenden Schränke statt der Zeichnungen Stiche enthalten, weil auf den Schränken innerhalb der Barriere dergleichen ebenfalls angebracht sind.

A. Deutsche Schule.

(Links von der Eingangsthür beginnend:) Studie von *van Eyck*.

Zwoll: „Anbetung der Könige“, nach dem Gemälde desselben in der Galerie des Alten Museums.

Martin Schöngauer, zwei Federzeichnungen, „weibliche Heilige“ darstellend.

Albrecht Dürer, Kohlenzeichnung: „Portrait Pfinzings“.

Ders., Federzeichnung: „Eine Gottestracht“. — „Ulrich von Hutten“, Kohlenzeichnung.

Hans Holbein: „Portrait“, Federzeichnung und Tusche. — „Der Fahnenträger“.

Hans Baldung Grün: „Bacchanal“.

Hans Burgkmair: „Ein männliches Portrait“. Kohlenzeichnung.

Ueber diesem Schrank befindet sich in einer Nische die „Büste Albrecht Dürers“, von *Rauch* modellirt.

B. Italienische Schule.

§ 127.

Raphael Sanzio: „Madonna“. Federzeichnung.

Ders.: „Petrus und Maria“. Federzeichnung.

Ders.: „Blumenstreuender Engel“. Federzeichnung.)

Ders. (zur Seite des Schrankes): „Christuskopf“. Federzeichnung.

Ders.: „Studie zum miraculösen Fischfang“.

(Am niederländischen Schrank:) *Ders.*: „Madonnenkopf“. Stiftzeichnung. — *Fr. Baroccio*: „Madonna“. Tuschzeichnung.

C. Niederländische Schule.

§ 128.

Ruisdael: „Ansicht von Maastricht“. Tuschzeichnung.

Heinr. Roos: „Bauernstube“.

(Separat bei den Deutschen:) *P. Rembrandt*: „Leonardo da Vinci's Abendmahl mit verändertem Christus“. Federzeichnung.

Wir bemerken, daß dieser Schrank unter Anderem vier der wichtigsten Skizzenbücher von *Paul Potter* enthält.

D. Französische Schule.

§ 129.

Rigaud: „Ein Portrait“. — *Eustache le Sueur*: „Eine Heilige“.

Anhang.

§ 130.

Die Schränke innerhalb der Barriere enthalten eine Auswahl von denjenigen Blättern und Werken aller Schulen, welche am häufigsten gebraucht werden und daher am nächsten zur Hand sein müssen. Die Blätter unter Glas an den Außenwänden der Schränke, sowohl innerhalb der Barriere als auch jenseits derselben, soweit man sie mit dem Auge erreichen kann, sind Stiche und Holzschnitte und zwar, von der Ausgangsthür beginnend:

Dürer: „Rubertus“ (Kupferstich), „Abendmahl“. Holzschnitt.

Marc Anton: „Fünf Heilige“ und „der Triumph der Galatea“, beide nach *Raphael*.

Corn. van Daalen: „Die sog. vier Meisterstücke“ (Portraits).
(Auf dem niederländischen Schrank:) Zwei Originalradirungen von *Rembrandt*.

(Zur Seite des Schrankes:) Zwei Originalzeichnungen von *Ed. Mandel* zu seinen Stichen „Tizian“ und „van Dyck“.

(Gegenüber am Schrank:) Zwei Originalradirungen von *van Dyck*, Portraits.

(Jenseits der Barriere, Mittelschrank:) *Fr. Schmidt* und *J. G. Wille*: „Portraits“.

(Links von ders.): *Strange* und *Earlon*, englische Schwarzkunstblätter.

(Gegenüber die Franzosen:) *Nanteuil*: „Turenne“.

Masson: „Cadet à la pille“ (General Harcourt).

6. Die Kunstkammer.

§ 131 — 161.

Dieselbe ist noch nicht aufgestellt. Sie wird mit Ausschluss der dem ethnographischen Kabinet einzuverleibenden Kunstgegenstände, hauptsächlich die in der jetzigen Kunstkammer im Königlichen Schlosse enthaltenen Kunstwerke umfassen, wie Schnitzwerke, Emailmalereien, Metallarbeiten, Holzstatuetten aus dem Mittelalter, Goldschmiedearbeiten, Kunstschränke, Prachtgeräthe, Glassachen u. s. f. aus dem Mittelalter und der neuern Zeit.

(Bis jetzt ist die Kunstkammer noch im Königlichen Schlosse, wo sie Dienstags, Mittwochs, Donnerstags und Freitags von 10—4 Uhr nach erfolgter Meldung beim Kastellan zu sehen ist.)

7. Das ethnographische Kabinet.

§ 162 — 181.

Dasselbe ist ebenfalls noch nicht aufgestellt. Hier wird ausser den betreffenden, bisher der Kunstkammer zugehörigen Gegenständen zur Kenntniss der verschiedenen Völker (mit Ausschluss der Aegypter und der nordischen Völkerschaften, denen besondere Museen gewidmet sind) namentlich die reichhaltige Sammlung des Grafen Rofs ihren Platz finden.

Schasler, Max,

Berlins Kunstschatze ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der
Besichtigung derselben

Bd.: 1

Berlin 1855

Bor. 176 m-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10014113-1